د. منى الصبّان

# أنا.. والمونتاج

## تجارب خاصّة في السّينما المصريّة

صلاح أبو سيف هنري بركات
سمير سيف علي بدرخان
محمد خان

الفن السّابع 116


أنــا والمونتــاج

الدكتورة
منى الصبان

# أنا والمونتاج

صلاح أبو سيف هنري بركات
سمير سيف علي بدرخان
محمد خان

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٦

الفن السابع ١١٦

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

أنا والمونتاج / منى الصبان . – دمشق : المؤسسة العامة للسينما ،
٢٠٠٦ .- ٢٤٨ ص ؛ ٢٤ سم . –
( الفن السابع ؛ ١١٦ )

من خلال تجارب صلاح أبو سيف وهنري بركات وغيرهم .

١- ٧٠٢,٨ ص ب ا أ ٢- العنوان ٣- الصبان
٤- السلسلة

# مُقدِّمة

في عام ١٩٦٦ إلتحقت للعمل كمعيدة في قسم المونتاج – أكاديمية الفنون بالقاهرة . ومنذ ذلك التاريخ وأنا أستمتع بالتدريس في هذا القسم الذي أعتبره بيتى الأول ومع تلاميذي الذين أفرح كثيراً عندما أسمع ببراعتهم وشهرتهم في عالم السينما والتليفزيون . وكانت أول دفعة أشرف على تخرجها كمعيدة مع أستاذي المرحوم سعيد الشيخ هي دفعة ١٩٧٠ والتي تخرج منها – عاطف الطيب ، مصطفي فهمي ، وعنان نديم ، وصفاء أبو السعود وتوئمها وسام أبو السعود ، وسلوى بكير وغيرهم كثيرين.

كما وأنني أسعد بكل الخرجين الذين أقابلهم وهم يعملون في أي ستوديو سينمائى أو تليفزيوني أو حتى شركة فيديو وهم يرحبون بي ويفخرون بأنني التي قمت بتدريسهم فنون المونتاج في يوم من الأيام.

لذلك كان عليّ ومنذ البداية وحتى أبرع في تدريس هذا الفن أن أقرأ كثيراً وأدرس كل ما يمت إليه بصلة ، بل وأطلع على كل جديد يطرأ عليه وخصوصاً التكنولوجيا التي أجتاحت فن المونتاج بالذات أكثر من أي عنصر آخر من عناصر الفن السينمائي والتليفزيوني. وأفكر دائما في طرق مختلفة لتدريسه حتى يستفيد الطلبة بل وحتى يستمتعون به وهم يدرسونه .

ولذلك وفي بداية علم دراسى من سنوات التدريس والتي قاربت على الأربعين علماً كنت أقوم بتدريس حرفية المونتاج السينمائى للسنة الثالثة تخصص المونتاج ، وكان زميلي وصديقي المرحوم عادل منير يقوم بتدريس نفس المادة أيضاً للسنة الثالثة ولكن لتخصص الإخراج . فأقترحت عليه أن نضم التخصصين إلى بعض في نفس المحاضرة ونقوم بتدريس حرفية المونتاج لهم هذه المرة بطريقة مختلفة عن الطريقة التقليدية التي ننتهجها كل سنة. وهي أن نشرح لهم أهمية هذه الحرفية عن طريق شرح علاقتها ببقية حرفيات عناصر العمل السينمائى . وحتى يكون هذا الشرح أكثرا عمقاً ، أقترحت أيضا أن نستضيف كل أسبوع فنان من الفنانين البارزين المتخصصين في عنصر من هذه العناصر ليتحدث عن هذه العلاقة من وجهة نظره شخصياً ، وقد أستحسن الأستاذ عادل الفكرة وبدأنا في تنفيذها . وعلى مدار العام الدراسي استضفنا الأستاذ حسين حلمي المهندس عن السيناريو. والأساتذة : صلاح أبو سيف ، هنري بركات ، سمير سيف، علي بدرخان ، ومحمد خان عن الإخراج . والأساتذة: رمسيس مرزوق وسمير فرج عن التصوير . والأساتذة : نور الشريف وحسين فهمي عن التمثيل. والأساتذة: مجدي كامل ، وجميل عزيز ، وحسن الشاعر عن الصوت. وطلبنا من كل منهم أن يتحدث وبعمق عن كيف يفكر في المونتاج وعلاقته به منذ بداية عمله في الفيلم وحتى عرضه على الشاشة . وكانت الإستفادة عظيمة بالنسبة للطلبة وحتى بالنسبة لي ولعادل ، بل وكانت الإستفادة الأعظم عندما شارك أستاذى المرحوم سعيد الشيخ في محاضرة الدكتور سمير سيف بملاحظاته وآراءه .

ولحسن الحظ قمت بتسجيل كل هذه الأحاديث على شرائط كاسيت وأحتفظت بها. ولم أكن أدرى أنها ستصل إلى حد النشر إلا بعد أن قمت بإنشاء المدرسة العربية للسينما والتليفزيون على شبكة الإنترنت www.arabfilmtvschool.edu.eg وتعرفت من خلالها على الاعداد الغفيرة في كل أنحاء العالم سواء المحترفين أو الهواة المتعطشين إلى الإطلاع على أي معلومة جديدة خاصة بفنون السينما والتليفزيون. عندها اكتشفت أهمية أن تصل هذه المعلومات المهمة التي تحتويها الشرائط إلى أصدقائي محبي هذه الفنون سواء من المعهد أو المدرسة أو حتى العاملين في الحقل السينمائي والتليفزيوني، فكان التفكير في تفريغها ونشرها في كتاب.

ولأن الكتاب الواحد لا يتحمل كل هذه المعلومات مرة واحدة لذا كان على أن أختار اولاً العدد المناسب من الفنانين بل والذى يجمعهم عنصر واحد من عناصر العمل السينمائي وكان القرار بأن أبدأ بفنانى الإخراج والذي أعتقد أن كل منهم أدلى بمعلومات مفيدة وعميقة حقاً عن خلاصة تجاربه وعلاقته بالمونتاج .

وكان خير معين لتفريغ الشرائط الأستاذ: عمرو الجوهري صديق المدرسة من الإسكندرية وقد قمت بمراجعتها وإعدادها للنشر.

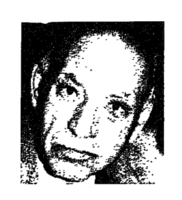
وعموماً أتمنى أن يكون هذا الكتاب بداية مشجعة لنشر أراء بقية الفنانين في علاقتهم بالمونتاج والأهم من ذلك أن يؤدي مهمته في توصيل معلومة مهمة لم تنشر قبلاً.

الدكتورة منى الصبان

الأستاذ بمعهد السينما – أكاديمية الفنون بالقاهرة

مدير المدرسة العربية للسينما والتليفزيون على شبكة الإنترنت

Mona.elsabban@arabfilmtvschool.edu.eg



## المخرج الأستاذ
## صلاح أبو سيف

**أ/عادل منير :**

يعتبر الأستاذ صلاح أبو سيف من جيل الرواد الذين أثروا الحياة السينمائية في مصر والعالم العربي ومن المخرجين الذين نتطلع اليهم كقدوة ونستطيع أن نتعلم الكثير من خطواته التي شكلت ولا تزال تشكل تجربة فنية في غاية الثراء . وفي تصوري تكمن أهمية هذه التجربة في الالتزام الكامل الذي أبداه ولا يزال يبديه الأستاذ صلاح أبو سيف تجاه عمله ، هذا الالتزام الذي اتسم به معظم الفنانين من الأجيال الأولى التي عملت في المجال السينمائي والذي أصبحنا نفتقده في الأجيال الحالية ، فعلى حين كان الهدف الأساسى للأجيال الأولى ، هو خلق أعمال فنية جيدة لها قيمتها الفنية والإنسانية ، أصبح الهدف الأساسي للكثيرين من العاملين بالمجال السينمائي الآن مجرد جمع الأموال دون اعتبار للقيم الفنية أو أخلاقيات المهنة ،غير واضعين في اعتبارهم أن الالتزام ومراعاة القيم الفنية لأعمالهم هي سبيلهم الوحيد لتحقيق أهدافهم المادية ، ولا يتأتى ذلك إلا باتخاذ القدوة كالأستاذ صلاح أبو سيف ، ومثله الكثيرون من الأساتذه العظام الذين يشغلون مواقع

الريادة في حياتنا الأدبية والفنية ، وأعتقد أن هذا السبيل سوف يجعل الأجيال الحالية تصل إلى أهدافها بشكل أفضل وأرقى .

أ/صلاح أبو سيف :

أود أولاً أن أشكر الأستاذ عادل منير على المقدمة التي تفضل بالقائها ، وثانياً أود أن أبدأ حديثي اليكم عن العلاقه بين الإخراج والمونتاج، بتعريف كلمة مونتاج ، فالكلمة من أصل فرنسي وتعني (تركيب) ، ويقودنا ذلك إلى أن نسأل أنفسنا هذا السؤال ... هل ممكن أن نخرج فيلماً دون اللجوء إلى المونتاج ، وللإجابة على هذا السؤال نعود إلى بدايات الفن السابع أيام السينما الصامتة ، حيث تشير الأبحاث الحديثه أن المونتاج لعب أهم أدواره في الأفلام الصامتة وتراجع دوره نسبياً باكتشاف أساليب تسجيل الصوت وإضافته للصوره ، ويقال إن عدم وجود الصوت في الأفلام الصامتة أتاح كل الحرية للمونتير في تركيب الفيلم ، للدرجة التي اقتصر معها دور المخرج على تحضير المادة المصورة وتسليمها للمونتير الذي يتولى الجانب الإبداعي للوصول إلى الصورة النهائية للفيلم .

وعلى الرغم من أن هذا الرأي يعتبر من قبيل المبالغة ،إلا أن الحقيقة أن إضافة الصوت إلى الصورة وضع الكثير من القيود التى لم يكن يعرفها العاملون في الأفلام الصامتة ، فعلى حين لا يستطيع المونتير إلا أن يقوم بالقطع أثناء إحدى جمل الحوار ، نجد أنه أيام السينما الصامتة ، كان إذا حدث وأخطأ المخرج في توجيه الممثل إلى الجهة التي يجب أن يتجه اليها ، كان المونتير بكل بساطة يقوم بقلب الصورة وبالتالي تتغير الجهة الخطأ إلى الجهة التي تقابلها. أما الآن فأنا أعتقد أن العمل الفني عمل مشترك بين أفراد

عائلة واحدة من الفنانين والفنيين اجتمعوا ليتعاونوا وليبذل كل منهم أقصى جهده لإخراج العمل الفنى إلى المشاهدين وبرغم أن المخرج هو قائد مجموعة العمل وهو صاحب الرأي الأخير والرؤية الفنية الشاملة ، إلا أن ذلك لا ينفي ضرورة التعاون القائم بين أفراد المجموعة ، فأنتم تعلمون أن المخرج يقوم بتوزيع نسخ السيناريو على مجموعة العاملين بالفيلم ، ومنهم المونتير ، ومدير التصوير، ومهندس الصوت ومهندس الديكور والممثلين ..........الخ، ثم يقوم بعقد مناقشات مطولة بينهم ويقوم كل منهم خلالها بعرض وجهة نظره وفقاً للقواعد التى يحتمها تخصصه .

وقد يتم إحداث تعديلات نسبيه في السيناريو قد تقل أو تزيد ، بناءاً على إرادة الفنانين أو الفنيين في فيلم ما ، إذا اقتنع المخرج بوجهات نظرهم وكان تنفيذ هذه التعديلات ممكناً وفقاً لمتطلبات الإنتاج . وتوجد حالات تعديل في سيناريوهات أفلام حدثت بناءاً على وجهات نظر بعض الممثلين الجادين المشاركين في هذه الأفلام ، وشرط الجدية لا بد وأن يتوفر هنا ، حيث إنه لا يمكن الأخذ بوجهة نظر هذا النوع من الممثلين الذين لا يعنى أحدهم إلا بحجم دوره بالنسبة إلى السيناريو والذي يصل به الأمر إلى قياس جمل حواره بالنسبه لكل صفحة من صفحات السيناريو وردود أفعال باقي الشخصيات تجاهه متجاهلاً السياق العام للسيناريو والبناء الدرامي للفيلم القائم على تفاعل شخصياته .

ونعود مرة أخرى للسؤال الذي طرحناه في البداية ، هل يمكن الاستغناء عن المونتاج ؟

حدث فعلاً أن قام المخرج (الفريد هيتشكوك) بإخراج فيلم بعنوان

(الحبل the rope ) ، وكان يهدف بهذه التجربة إلى أن يقوم بالاستغناء عن المونتاج ، إلا أنه واجهته بعض العقبات التقنيه فبوبينة الفيلم لا تزيد على عشر دقائق ، لذلك لا يستطيع تنفيذ الفيلم الذي تتراوح مدته من ساعة ونصف إلى ساعتين دون أن يقوم بعمل عشرة أو اثني عشر قطعاً بعدد البوبينات التى يتكون منها الفيلم سواء أراد أم لم يرد ، فقام بتصوير مشاهد الفيلم بشكل مسرحي وساعده في ذلك أن أحداث الفيلم تدور في مكان واحد فكان يقوم بعمل بروفات مطولة لمدة أسبوع أو أكثر ثم يقوم بتصوير بوبينة الفيلم مرة واحدة .

إلا أن هذه التجربة كانت تجربة وحيدة ولم تستمر ، ويتضح من ذلك مدى أهمية المونتاج بالنسبة للعمل السينمائي ويوضح لنا لماذا يتم المونتاج . لأن الفيلم لا يتم تصويره بترتيب المشاهد نفسها الذي نشاهده في النهاية ، بل يتم تصوير اللقطات وفقاً لمواقع التصوير المتاحة أمام المخرج في وقت محدد، فقد يتم تصوير بعض المشاهد في القاهرة ثم يتم تصوير مشاهد أخرى في الإسكندرية ثم مجموعة أخرى في إحدى محافظات الصعيد ، بغض النظر عن الترتيب التصاعدي لهذه اللقطات أو قد يتم تصوير المشاهد وفقاً لديكور معين تم بناؤه داخل بلاتوه تم إيجاره لفترة محددة خصيصاً لهذا الغرض . ليس هذا فحسب بل إنه يتم تصوير بعض اللقطات التي تشترك في نفس زاوية التصوير وذلك يتطلب توفير نفس ظروف الإضاءة ونفس وضع الكاميرا .....الخ ، وكل ذلك كما سبق وأشرت بغض النظر عن الترتيب التصاعدي لمشاهد الفيلم . وأود أن أشير إلى أن بعض المخرجين يقوم بتصوير مشاهد أفلامه وفقاً للترتيب التصاعدى للفيلم وقد يعتبر بعضهم ذلك

نوعا من التمكن من أدوات العمل الإخراجي ، إلا أنه ليس من المعقول أن يقوم مدير التصوير بالإعداد لتصوير مشهد ما من ناحيه الإضاءة وزاوية الكاميرا ......الخ ، ثم يقوم المخرج بعدها بساعات أو بأيام بطلب توفير نفس الظروف لتصوير مشهد آخر يتطلب نفس الظروف فكما أشرت من قبل ، إن ذلك يعتبر إهداراً للوقت وللطاقات وللأموال من غير ضرورة لذلك .

وهناك أيضاً أهمية أخرى للمونتاج تتضح من خلال تجربة مشهوره تم اجراؤها أيام السينما الصامتة حيث تم تصوير ثلاث لقطات قريبة close up اثنتين منهما لأحد الممثلين اللقطة الأولى كانت له وهو مبتسم والأخرى وهو حزين ومكتئب ، أما اللقطة الثالثة فكانت لمسدس وتم ترتيب اللقطات للممثل وهو حزين ثم لقطة المسدس ثم لقطة الممثل وهو مبتسم مما أوحي بشجاعة الشخصية . أما التجربة الثانية فكان ترتيب اللقطات للممثل وهو مبتسم ثم لقطة المسدس ثم لقطة الممثل وهو مكتئب وحزين فأوحى الترتيب بجبن الشخصية .

وهكذا ترون أن إعادة ترتيب اللقطات من خلال استخدام المونتاج يغير المعنى الذي نريد توصيله إلى المشاهد تماماً ومن المنطلق نفسه حدث أنه كان يعرض أحد أفلام ايزنشتين وكان بعنوان (المدرعة بوتمكين) في السويد وأصرت الشركة المنتجة على عدم حذف أي مشهد من مشاهد الفيلم ، والفيلم كما نعلم جميعاً يبدأ بمعاملة سيئة للبحارة على المركب فيثور البحارة على أثرها ويقومون بتمرد ، فما كان من القائم على العرض إلا أن قام بشيء من الذكاء بتعديل بوبينات الفيلم ، فقام بعرض مشاهد التمرد ثم بعدها قام بعرض مشاهد سوء معاملة البحارة وهكذا تولد معنى جديد تماماً يختلف عن المعنى الأصلي الذي اراده مخرج الفيلم .

وفيما يتعلق بعلاقة المخرج بالمونتاج فأنا أعتقد أن المخرج الذي لا يعلم تقنيات فن المونتاج تماماً كالشخص الذي يتحدث اللغة العربية إلا أنه لا يعلم قواعد النحو والصرف. فالمونتاج أساس عمل المخرج وجزء كبير من إبداعه يكمن في قدرته على تخيل الفيلم الذي سوف يقوم بإخراجه لقطة لقطة shot by shot بنفس الترتيب الذي سيظهر به في النهاية وبكل ما يحويه من مواقع القطع بين اللقطات ، وتقطيع جمل الحوار ، والمواقع التي تستخدم فيها الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية ، وذلك من أول لقطة تظهر فيها تترات العنوان وأسماء العاملين بالفيلم إلى اللقطة التي تظهر فيها كلمة النهاية. تلك القدرة على التخيل تحتاج من المخرج إلى تدريب متواصل لكي ينميها كإحدى أهم أدواته ، وإلمام المخرج بتقنيات فن المونتاج يتيح له امتلاك هذه القدرة وييسر عليه الاستفادة منها في تحقيق رؤيته الإخراجية .

وأنا لا أتصور أن يقوم المخرج بالإعداد لتصوير لقطات أفلامه في موقع التصوير بل لا بد وأن يسبق مرحلة التصوير مرحلة الإعداد التفصيلي لحركة الممثلين ، للقطة ، ولزاوية الكاميرا وأن يعلم تماماً لأين ومتى سوف يقوم المونتير بإحداث القطع .

وأود أن أذكر أن من المخرجين من لا يحسن إعداد اللقطة للمونتير وذلك في محاولة لتوفير الفيلم الخام فنراه يقوم بالقطع مباشرة دون مراعاة لضرورة المحافظة على الإيقاع الخاص باللقطة ، الذي يجب أن يتوافق مع الإيقاع العام للمشهد والذي يجب أن يتناغم بدوره مع الإيقاع العام للفيلم ، فمثلاً إذا كان لدينا لقطة قريبة لأحد الممثلين وهو يجلس على الكرسي ثم يقف في لقطة متوسطة ، فلا بد من تكرار الحركة نفسها عند تصوير اللقطتين ،

وذلك لاتاحة الحرية للمونتير لتحديد أنسب المواقع لعمل القطع في أول الحركة ، أو في وسطها ، أو في نهايتها وذلك لأن هناك عوامل كثيرة تتدخل في تحديد موقع القطع مع المحافظة على إيقاع المشهد أو إبراز معنى ما أو التركيز على أحد عناصر الصورة الذي قد يلعب دوراً هاماً على الحدث الذي يتضمن المشهد

**د / منى الصبان :**

أي أنه فى رأيك يجب أن يتم عمل تكرار للحركه overlapping عند تصوير لقطتين متتاليتين ؟

**أ/صلاح أبو سيف :**

تماماً ، وذلك لكي تظهر الحركة طبيعيه قدر الإمكان ، وإذا لجأ المخرج إلى الأسلوب الآخر بهدف توفير الفيلم الخام ، فسوف تكون المحصلة النهائية صدمة بصرية للمشاهد نتيجة لفقدان المشهد للإيقاع السلس المتناغم ، تماماً كمن يتحدث ويتهته في أثناء الكلام فتخرج الجمل من فمه في غير انسياب ، ولنعلم حقيقه تتعلق بالقطع وهي أنه إذا أحس المتفرج بالقطع الذي تم إحداثه فمعنى هذا أن القطع تم إجراؤه بشكل خطأ ، هذا الأمر نفسه ينطبق تماماً على الموسيقى التصويرية فلو استحسن المتفرج الموسيقى التصويرية بشكل مبالغ فيه فلا يعني ذلك إلا أن المخرج أساء اختيار الموسيقى التصويرية ، وذلك لأن الموسيقى تشكل أحد العناصر التي تتضافر معاً لتكون المشهد ، وأيضاً هناك عنصر آخر لا يجب أن يشعر به المتفرج على الإطلاق وهو حركة الكاميرا ففي بعض الأحيان يصل المخرج بحركة الكاميرا إلى نوع من الانسيابية الرائعة الموظفه توظيفاً جيداً تجعل المشاهد

يتساءل عن سبب ثبات الكاميرا في حين أن الكاميرا تتحرك طوال الوقت ولكن حركة طبيعية تجعل المتفرج لا ينتبه اليها أثناء مشاهدة الفيلم .

ويجب على المخرج أن يعي تماماً حقيقة أن أي حركة للكاميرا لا بد وأن يوجد لها دوافعها تماماً كأي تصرف إنساني لا بد وله دوافعه . وبشكل عام يساعد المخرج في الإعداد لحركة الكاميرا أن يتصور الحركة الطبيعية للحدث الذي يتضمنه المشهد ثم يبني عليه تصوره لحركة الكاميرا وليس العكس ، وإلا انساق المخرج وراء خلق حركة كاميرا مبررة لمجرد رغبته في إضفاء نوع من الحركة على المشهد .

ونعود مرة أخرى للحديث عن أهمية إلمام المخرج بتقنيات فن المونتاج من خلال واقعة حدثت معي أثناء تصوير فيلم بعنوان (الوحش) .



**سامية جمال وأنور وجدي فى فيلم الوحش- عام ١٩٥٤**

وقد تمت كتابة سيناريو الفيلم بناءاً على حلقات البوليس الواقعية وكان الفيلم يتناول قصة مجرم خطير ظهر في الصعيد كان اسمه (الخط) وكانت تكمن خطورته في عدم استطاعة أهالي القريه التي ظهر فيها الإبلاغ عنه برغم معرفة الجميع بشخصيته ، في نفس الوقت الذي كان البوليس لا يعلم عنه أي شيء بسبب عدم كفاية المعلومات وعدم توافر البيانات الشخصية أو الصور الفوتوغرافية في ذلك الوقت وقد سافرت مع المساعد إلى مدينة ديروط وكانت أقرب المدن شبهاً بالمكان الذي وقعت فيه أحداث الرواية وقمت بدراسة وافية لموقع التصوير ، من خلال التقاط صور فوتوغرافية لكل زاوية بكل موقع .

وهذه الدراسة المبدئية تهدف إلى عدم إضاعة الوقت والجهد والمال أثناء مرحلة التصوير ولذلك قمت بالإعداد لكل لقطة وقمت بتحديد الحركة لكل حدث وتحديد زوايا التصوير ، ثم عدنا إلى القاهرة ، على أن نعود لمواقع التصوير مرة أخرى مع بداية مرحلة التصوير بعد شهرين .

وفي الموعد المحدد للتصوير سافرنا مع مجموعة العمل بالفيلم ، بكل المعدات اللازمة للتصوير إلى مدينة ديروط ووصلت في المساء وبدأنا التحضير لأول أيام التصوير وبالفعل ذهبت ومعي المساعد الى موقع التصوير الذي قمت بالإعداد له قبل شهرين وذلك قبل وصول الممثلين وبدأت في البحث عن المواقع التي قمت بالتقاط الصور الفوتوغرافية لها والتي درست كل زواياها ، إلا أنني وجدت نفسي أمام مفاجأة لم أكن أتوقعها حيث اكتشفت اختفاء جميع مواقع التصوير نتيجة حدوث فيضان أدى الى تغيير ملامح المكان ليصبح مكاناً جديداً تماماً ولم يكن أمامي عندها سوى أحد

حلين، أولهما أن أقوم بتأجيل التصوير عدة أيام حتى أعيد التحضير مرة أخرى بما يتوافق مع الظروف الجديدة التي طرأت على المكان أو أن أتعامل مع هذه الظروف في وقتها ، ونظراً لأهمية عامل الوقت اخترت الحل الثاني ولم يساعدني على التصرف السريع لمواجهة هذا الموقف إلا الخبرة التي اكتسبتها من خلال عملي بالمونتاج لمدة عشر سنوات وفعلاً بدأت التصوير دون أن يشعر أحد من العاملين بالفيلم بما حدث .

وهكذا نرى أن دراية المخرج بتقنيات المونتاج تمنحه القدرة على مواجهة المشكلات التي قد تنشأ نتيجة لأية ظروف وحتى الأخطاء التي قد تحدث من بعض الممثلين أثناء التصوير يستطيع المخرج أن يتغاضى عن بعضها لعلمه أنه سوف يتعامل معها أثناء المونتاج بالقطع إلى موقع آخر وبذلك يختفي الخطأ بتغطيته بلقطة أخرى .

وأنواع المونتاج كثيرة جداً ويمكنكم أن تميزوا من خلال أفلامى بين نوعين من أهم هذه الأنواع ، أولهما المونتاج المتوازي الذي يستعمل بهدف إبراز حدثين في الوقت نفسه وأذكر مثالاً لذلك من فيلم (الفتوة).

وهوالمشهد الذي يحوي مقارنه بين عمل بطل الفيلم الفنان فريد شوقي في جر عربة الخضار ، وحمار يقوم بالعمل نفسه ونجد القطعات نفسها على لقطات متشابهة لحركة رجلي بطل الفيلم وحركة أرجل الحمار والإجهاد البادي على كل منهما في إيحاء بأن بطل الفيلم يعمل كالحمار.

أما النوع الثاني فهو المونتاج الفكري ويستعمل للتعبير عن معان معينة قد يصعب التعبير عنها من خلال الحوار المباشر وذلك مراعاة للقيم الخلقية والتقاليد السائدة ونجد مشهداً من فيلم (الأسطى حسن) .



فريد شوقي وزكي رستم في فيلم الفتوة- عام ١٩٥٧



هدى سلطان وماري منيب في فيلم الأسطى حسن- عام ١٩٥٢

بعد أن تتعرف الفنانة زوزو ماضي وكانت تقوم بدور سيدة أرستقراطية وتعجب بالأسطى حسن (فريد شوقي) وتحاول إغراءه واستدراجه إلى غرفة نومها وطبعاً لم يكن من الممكن ولا من المقبول أن أقوم بتصويرهما في مشاهد جنسية فاستعضت عن نلك بتمثال في أحد الأركان يصدر عنه صوت صفير فيسألها فريد شوقي عن هذا التمثال في لقطة سابقة فترد قائلة إن هذا التمثال يصدر عنه صوت الصفير في حالة أنبساطها فقمت بالقطع عليهما في لقطة وهما يهمان بالدخول إلى غرفة النوم ثم لقطة تالية للتمثال وهو يصدر صوت الصفير ثم لقطة للتمثال وهو يبدأ في إصدار صوت الصفير مره أخرى للإيحاء غير المباشر عن انبساطها بسبب علاقتهما الجسدية.

ويوجد مثال مشابه لمشهد من فيلم (شباب امرأة).



**تحية كاريوكا فى فيلم شباب امرأة – عام ١٩٥٦**

استخدمت المونتاج بالقطع على انطلاق مدفع في مولد للتعبير عن ممارسة العلاقه الجسدية بين البطل الفنان شكري سرحان ، والبطله الفنانة تحية كاريوكا .

وأنكر أيضاً مشهداً من فيلم (ريا وسكينة ) تم إبداعه من خلال المونتاج وقد أشاد به عدد كبير من النقاد الإنجليز والألمان بعد عرض الفيلم في مهرجان برلين عام ١٩٥٣ ، وذكروا أنه لا يقل جودة من ناحية مونتاجية عن مشهد (سلالم الأوديسا) في فيلم (المدرعة بوتمكين) للمخرج ايزنشتين لأن المشهد فعلاً مبني على المونتاج.



**نجمة ابراهيم وزوزو حمدي الحكيم فى فيلم ريا وسكينة- عام ١٩٥٣**

حيث قمت بإمداد المونتير بمجموعة كبيرة من اللقطات كمادة مصورة استفاد منها لخلق المشهد الذي تصاحب فيه ريا وسكينة إحدى الضحايا لقتلها،

واستفدت أنا من العناصر الموجودة داخل البيت لخلق كريشيندو يخلق التصاعد الدرامي إلى أن تقتل الضحية وكان من ضمن هذه العناصر لقطة لإبريق الشاي أثناء غليانه ولقطة للفقاعات الهوائية الناتجة عن تدخين النارجيلة والدخان المتصاعد عن البخور الذي كانوا يقومون بإشعاله بشكل مستمر لإخفاء الرائحة الناتجة عن جثث الضحايا التي تم دفنها تحت أرضية البيت ، وبالإضافة إلى ذلك كانت هناك أصوات موسيقى الزار الصاخبة التي كانوا يستخدمونها للحيلولة دون انبعاث أصوات صراخ الضحايا . وهكذا مزجت بين الصوت والصورة لخلق الحدث وقمت بتعزيز البناء الدرامي من خلال استخدام منفاخ التنفس أثناء تصوير العمليات الجراحية لخلق الإحساس بالتوتر الناشئ عن ترقب مصير المريض إلى أن نكتشف في النهاية نجاته بنجاح العملية الجراحية أو موته بفشلها واستفدنا أيضاً من عنصر الإضاءة لتعزيز هذا الإحساس بالتوتر عندما تصطدم ريا بمصباح معلق يهتز محدثاً إشارات ضوئية فكل هذه العناصر التي تحدثت عنها بالإضافة إلى كلمات الأغنية التي كتبها الفنان بيرم التونسي ، واللحن الذي صاغ هذه الكلمات كل ذلك تضافر في صعود درامي متتال للتعبير عما يحدث حتى تتم عملية قتل الضحية ثم أتى بعد ذلك القطع الذي نقلنا من مكان الجريمه إلى السلخانة حيث تواصل قوات البوليس التحقيق في جرائم القتل المستمرة حيث تم القطع على لقطة لأحد الجزارين يقوم بذبح نعجة في إشارة إلى أن الضحية تم ذبحها كما تذبح النعجة فتم استخدام القطع هنا لإحداث النقل المكاني في الوقت نفسه الذي استخدم فيه القطع للتعبير عن المعنى الذي ذكرته .

كما شاهدنا كيف استطعنا الاستفادة من عناصر المكان لخلق الإحساس

بالتوتر والترقب في تصاعد تدريجي حتى تنفيذ عملية القتل ثم القطع الذي أحدث النقل المكاني الذي ذكرته . وأذكر أن مدير التصوير الفنان وحيد فريد قام بوضع الكاميرا داخل (قصعة مونة ) تم تعليقها وجعلها تهتز مما نتج عنه انسيابية شديدة أظهرت حركة الكاميرا طبيعية إلى أبعد الحدود.

**طالبة :**

وهل كانت تلك التقنية أفضل ما استطعتم التوصل اليه ؟

**أ / صلاح أبو سيف :**

هذا الفيلم تم انتاجه عام ١٩٥٢ أي منذ ما يقرب من الأربعين عاماً ويجب أن تعلمي أن أسلوب تفكير الفنان خلال مسيرته الفنية يتعرض للتطور باستمرار فالتقنيات التي قد تعتبر بدائية نسبياً اليوم كانت تعتبر متطورة وقت اكتشافها . وأود هنا أن أشير إلى أن الفنان يجب أن يساهم في أحداث هذا التطور عن طريق التعلم والإستفادة من الأخطاء التي تحدث حتى ولو لم يستطع معالجة تلك الأخطاء وقت حدوثها ، فبعض الأخطاء التي قد تحدث في المعمل مثلاً قد تفسد ساعات من العمل في مواقع التصوير وقد لا يتمكن المخرج من إعادة تصوير المادة الفيلمية فيضطر عندها للاستفادة من المتاح قدر الإمكان وكأنها مكتوبة في السيناريو من البداية ، ولذلك أقوم بتسجيل تفاصيل اللقطات أولاً بأول في سجل خصصته لذلك أضمنه أدق التفاصيل من وضع الكاميرا ، وحركة الكاميرا ، والعدسات التي استخدمت ، والحوار الذي ألقاه الممثلون ، وحركة الممثلين .............الخ .

**د / منى الصبان :**

هل تقوم بهذا التسجيل قبل التصوير أم بعده ؟

**أ / صلاح أبوسيف :**

أثناء تصوير اللقطات ، أعني تسجيل السيناريوالفعلي الذي قد يتعرض للتعديل بالحذف أوالإضافة اثناء تصوير المشاهد . وهذا التسجيل يتيح للفنان أن يقوم بمراجعة ما تم تنفيذه واكتشاف الأخطاء وذلك للاستفادة منها والحيلولة دون وقوعها مستقبلا ، ولولم يفعل الفنان ذلك سوف يظل في المكان نفسه ولن يتقدم خطوة إلى الإمام .

**أ / عادل منير :**

أود أن أشير إلى أن الأستاذ صلاح أبوسيف كان من أوائل المخرجين الذين قاموا بتنفيذ اللقطة المركبة التي تكاد يتكون منها مشهد كامل لا يلجأ خلاله إلا لأقل حد من القطع ، وقد واكب ذلك قيام المخرج أورسون ويلز بتنفيذ اللقطة المركبة نفسها وذلك عام ١٩٥٢ وتم تسجيله على أنه أول فنان قام بتنفيذ هذه اللقطة على مستوى العالم . ويقودني ذلك إلى سؤال الأستاذ صلاح أبوسيف عن أسلوب دراسته للقطة المركبة ، وعلى أي أساس يقوم بتحديد مناطق القطع التي ذكرت أنها تكون في أدنى الحدود ؟

**أ /صلاح أبوسيف :**

استخدام نوع معين من اللقطات يتوقف أساسا على نوعية الفيلم، وعلى ما يريدّ المخرج توصيله من معانٍ إلى المتفرج من خلال لقْطة معينة داخل الفيلم، فكما نعلم جميعاً أن نوعية الفيلم تحتم على المخرج استخدام نوعية معينه من اللقطات تناسب إيقاع الفيلم ككل ، وبالإضافة إلى ذلك قد يلجأ المخرج إلى استعمال نوعية من اللقطات قد يختلف إيقاعها عن الإيقاع الكلي للفيلم وذلك لضرورة فنية تفرضها طبيعة الحدث فرغم أن الفيلم الرومانسي يحتم

المحافظة على إيقاع هادىء نسبياً إلا أن المخرج قد يلجأ إلى إيقاع أسرع يتناسب وأحد مشاهد الحركة التي يحتويها سيناريو الفيلم وهكذا وبمناسبة السؤال عن اللقطات المركبة أذكر أن فيلم ( القاهرة ٣٠) وكانت مدته حوالي الساعتين وثلث الساعة لا يحتوي إلا على عدد مائتين وثلاثين لقطة فقط ، ومعنى ذلك أن كل مشهد من مشاهد الفيلم عبارة عن لقطة واحدة فعلاً وقد تحتم على ذلك المحافظه على الإيقاع نفسه أثناء تصويرهذه المشاهد وذلك لأن استخدام هذا النوع من اللقطات لا يتيح حريه كبيره أمام المونتير لكي يتدخل لمعالجة عيب حدث في إيقاع مشهد ما ظهر أبطأ من اللازم أثناء تصويره ، ومن ناحية أخرى حتم عليّ أيضا دراسة متأنية لحركة الكاميرا حتى لا تبدو مبالغاً فيها عند عرض الفيلم وقد استلزم ذلك مني حساسية شديدة لتحديد حركة الكاميرا لكي تبدو نابعة من ردود الأفعال الطبيعيه الصادرة عن شخصيات الفيلم وهذا طبعاً مخالف لمشهد الرقصة الذي شاهدناه فى فيلم ( ريا وسكينة ) والذي يحتوي وحده ربما على مائة لقطة في الوقت الذي لم يستغرق عرضه على الشاشه سوى ثلاث دقائق فقط .



حمدي أحمد وسعاد حسني في فيلم القاهرة ٣٠ - عام ١٩٦٦

**د / منى الصبان :**

لكن هذا لا يمنع أنه عند الإعداد للقطة مركبة أن يضع المخرج في اعتباره المونتاج داخل اللقطة وأقصد به حركة الكاميرا.

**أ / صلاح أبو سيف :**

بالقطع فقد سبق وأن اشرت إلى أهمية التفكير فى المونتاج عند الإعداد لتصوير أي لقطة ، وبالنسبة للقطة المركبة أراعي تماما أنني أريد أن أقطع في منطقة ما على لقطة قريبة close up فعندها تتحرك الكاميرا لتظهر الممثل فى لقطة قريبـــة، أو قد يكون هدفي لقطـــة متوسطة medium shot فتتحرك الكاميرا لتحقيق هذا الهدف ، وهكذا أستغل حركة الكاميرا بشكل مدروس لكي اصل إلى هدفي من المشهد ولكن في لقطة واحدة in one shot بدلاً من اللجوء إلى القطع للوصول إلى نفس الهدف ولكن مع مراعاة أن تكون حركة الكاميرا طبيعية وغير مبالغ فيها أو مصطنعه وإلا فقدت المعنى الذي أود توصيله للمشاهد من خلال هذه اللقطة.

**د / منى الصبان:**

ذكرت أنك تستعمل حركة الكاميرا لخلق مجموعة من اللقطات التي قد تبدو مستقلة إلا أنها عباره عن لقطة واحدة مركبة ولكن هل إيقاع حركة الكاميرا يعطيك التعبير عن المعنى الذي تريده في الوقت الذي تريده ؟

**أ / صلاح أبو سيف ؛**

بالتاكيد وإلا لا ألجأ لهذا النوع من اللقطات من الأساس ، فيجب دراسة حركة الكاميرا بشكل متأن كما ذكرت حتى لا يشعر المشاهد بخلل في إيقاع المشهد وأود أن أذكر هنا أن حجم اللقطة يحدد الزمن الذي تستغرقه حركة

الكاميرا ويعتمد ذلك على المعنى الذي يريد المخرج توصيله إلى المتفرج ، فمثلاً عند تصوير شخص ما يتحرك خارجاً من باب احدى الغرف فيمكن أن أقوم بتصوير لقطة لهذا الشخص وهو يقوم ويتحرك في اتجاه الباب خارجاً من الكادر ثم أقطع على الباب من الخارج وهذا الشخص يفتحه ويخرج من الغرفة ويمكن أيضاً أن أقوم بتصوير هذه الحركة في لقطة طويلة يقوم فيها الشخص ويتحرك في اتجاه الباب إلى أن يصل إلى المقبض ويفتح الباب ويخرج من الغرفة ويعتمد هذا كما أشرت على رؤية المخرج والمعنى الذي يريد توصيله للمتفرج . وتقدير أولوية استخدام هذا الأسلوب أو ذاك يعود إلى المخرج نفسه.

وأذكر مثالاً آخر يوضح ذلك لمشهد يظهر فيه شخص يصعد على سلم إلى أن يصل إلى شقته فقد يعطي المخرج الأولوية هنا إلى المحافظة على الإيقاع العام للفيلم فيقطع على لقطة لأرجل هذا الشخص أثناء صعوده ثم اللقطة التالية للشخص نفسه وهو يفتح باب الشقة ويدخل ، أو أن يعطي المخرج الأولوية لتوصيل معانٍ أخرى من خلال عشر لقطات اثناء صعوده على السلم إلى أن يصل إلى باب الشقة . وهناك مشهد أذكره من أحد أفلام (فرانك كابرا) يستعرض فيه من خلال حركة الكاميرا مجموعة من المباني الضخمة والعمارات الشاهقه ثم تنتهي حركة الكاميرا إلى لقطة قريبة close up على شخص يقف أمام هذه المباني فنفهم من هذا المشهد أن هذا الشخص يمتلك كل هذه المباني . ومشهد آخر من فيلم فرنسي يتناول الإحتلال النازي لباريس يستعرض فيه أيضاً من خلال حركة الكاميرا من فوق أحد الجبال مدينة باريس بكل جمالها وعظمتها وتنتهي الحركة إلى أقدام هذا الرجل الذي يمثل النازية .

ومن هنا نفهم أن للسينما لغة ذات أبجدية واضحة ومحددة شأنها ذلك شأن جميع اللغات الحية كاللغة العربية وما تتضمنه من قواعد للنحو والصرف ، أو اللغة الإنجليزية وقواعد تصريف الأفعال وما إلى ذلك ، وكلما اتقنت قواعد اللغة كلما استطعت التعبير عن مرادي بأبسط وأدق الألفاظ بحيث يستطيع أن يفهم حديثي كل من يستمع إليه لا أن أتلفظ بلفظ ما وأنا أريد معنى آخر تماماً ، وأبجدية اللغة السينمائية كما تعلمون تتألف من ثمانية حروف خمسة منها تخص الصورة والثلاثة الباقيات تخص الصوت فلا بد للسينمائي أن يتقن هذه الحروف ويتقن التعبير عن رؤيته الفنية من خلال استعمالها ، الحروف الخمسة الخاصة بالصورة هي :

أولاً : الديكور .

ثانياً : الممثل .

ثالثاً : الإكسسوار الثابت .

رابعاً : الإكسسوار المتحرك .

خامساً : الإضاءة .

والحروف الثلاثة الخاصة بالصوت هي :

أولاً : الحوار

ثانياً : الموسيقى

ثالثاً : المؤثرات الصوتية

وتتطور مقدرة الفنان في استخدام هذه الأبجدية من مرحلة توصيل المعاني بشكل مباشر إلى مرحلة أخرى متقدمة وهي البلاغة في توصيل

المعاني بصورة غير مباشرة تماماً كالبلاغة اللغوية التي تستعمل أساليب كالتشبيه والجناس والتورية .......... إلى آخره ، وكلما أتقنت اللغة السينمائية كلما تطورت الأساليب التي أستعملها للتعبير عما أقصد من معانٍ سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة ، وكلما زادت هذه الأساليب عمقاً ورقيا في الإحساس ، والدليل على ذلك أنني أستطيع أن أجزم أن كل لقطة يمكن تصويرها بمائة زاوية مختلفة وبأكثر من حجم إلا أن المخرج الواعي الملم بتقنيات المونتاج والمتمكن من لغته السينمائية التي تحدثت عنها يعلم جيداً أن الوصول إلى المعنى الذي يريد توصيله للمتفرج لا يأتي إلا من خلال زاوية واحدة فريدة، إذا نجح في اختيارها من بين الزوايا المائة نجح في تحقيق رؤيته الإخراجية والوصول إلى المعنى الذي يريده .

وهناك حقيقة هامة يجب أن يعيها الفنان السينمائي أنه يحتاج إلى أن يدرس أو على أقل تقدير أن يكون ملماً بأنواع الفنون الأخرى والتي تفيده في عمله وذلك لأن بعض عناصر العمل السينمائي تكون أوضح من خلال الفنون الأخرى ، فالإيقاع على سبيل المثال يستطيع الفنان استيعابه من خلال دراسة فن الموسيقى والشكل form أو يستطيع الفنان الإحساس به من خلال دراسة الفنون التشكيليه كالرسم والنحت والعمارة ..........الخ . فإلمام الفنان السينمائي بأنواع الفنون الأخرى يلعب دوره أيضاً في زيادة قدرته على التعبير عن رؤيته بأسلوب أفضل يصل إلى المتفرج بسهولة ويسر ، لأنه لو أساء ترجمة عناصر الصورة فمعنى ذلك أن المخرج لم ينجح في تحقيق هدفه وتوصيل الرسالة التي يريدها له . وبمناسبة الحديث عن الشكل form أذكر أن أول فيلم قمت بإخراجه وكان بعنوان ( دايماً في قلبي ).



**عماد حمدي وعقيلة راتب في فيلم دايما فى قلبي- عام ١٩٤٦**

وكان فيلماً رومانسياً غنائياً ، يحتوي على مشهد غرامي يحدث في حديقة الأسماك وقمت بالإعداد للمشهد بحيث يجلس الشاب وتنام الفتاة إلى جواره فوق الخضرة وكمخرج مبتدئ أعجبت بهذا التكوين composition جداً من الناحية الشكلية ولم ألتفت إلى مضمون المشهد أو المعنى الذي يمكن أن يصل إلى المتفرج من خلال هذا التكوين فما كان من أحد أولاد البلد ولم يكن متعلماً إلا أن قال لي بشكل عفوي تلقائي « مش عيب يا أستاذ البنت تنام للولد بالشكل ده من أول مقابله » ؟

**د / منى الصبان :**

وهذا ما قصدته من فهم المتفرج لعناصر الصورة بما يخالف الرسالة التي يريد المخرج أن يوصلها اليه .

**أ / صلاح أبوسيف :**

تماماً وهذا ما قصدته أيضاً من أن المخرج قد يخفق أحياناً في الأسلوب الذي يلجأ اليه لتحقيق هدفه ، فعندما أعدت التفكير فيما قاله هذا الشخص وجدت أنه بعفوية ابن البلد قام بلفت انتباهي إلى أن اهتمامي بالتكوين وإعجابي الشديد بالشكل جعلاني لا ألتفت للمعنى الذي قد يصل إلى المتفرج من خلال هذا التكوين أي أنني أعطيت كل الأو لوية للشكل فجاء ذلك على حساب المضمون وقد استوعبت هذا الدرس جيداً ولم أقع في مثل هذا الخطأ مرة أخرى وأصبحت أو لي نفس القدر من إلاهتمام لكل من الشكل والمضمون بل وأعطي الأو لوية للمضمون أو لاً ثم أهتم بالشكل بعد ذلك .

**أ / عادل منير :**

ونحن بصدد الحديث عن البلاغة في استخدام اللغة السينمائية أذكر مشهداً من فيلم ( لا أنام ) استمد بلاغتـــه السينمائية من قيامـــك بكسر القواعد



**فاتن حمامة ويحيى شاهين وهند رستم في فيلم لا أنام- عام ١٩٥٧**

المعروفه وهو المشهد الذي يضم الفنان يحيى شاهين وهو يلقي يمين الطلاق على الفنانة مريم فخر الدين من خلال ثلاث لقطات متتالية يتم تقطيع جملة الحوار أنت "طالق" " طالق" "طالق" مع الاحتفاظ بزاوية الكاميرا نفسها فأريد أن أعرف كيف أعددت لهذه اللقطات ولماذا لجأت لهذا الأسلوب ؟

أ / صلاح أبو سيف :

أعتقد أن طبيعة المشهد وجملة الحوار هي التي فرضت استخدام القطع الخشن rough cutting هذا من جهة ومن جهة أخرى نلاحظ أن تكوين هذا المشهد يضم البطل الذي يلعب دوره الفنان يحيى شاهين يقف أعلى السلم أثناء القائه جملة الحوار أو يمين الطلاق على زوجته والتي تلعب دورها الفنانة مريم فخر الدين والتي تقف في منتصف السلم ثم شخصية الابنة التي تسببت في حدوث الطلاق والتي لعبت دورها الفنانة فاتن حمامة وتقف أسفل السلم فوق سجادة حمراء اللون وعند تصوير الفنانة فاتن حمامه من زاوية أعلى السلم تشعر أن السجادة شكلت بقعة من الدماء وأعود هنا للتاكيد على استغلال العناصر الموجودة بالمكان لتوصيل المعنى المراد إلى المتفرج ، وأيضاً يجب أن أضع في اعتباري الديكور الذي سأطلب تنفيذه من مصمم المناظر ولا بد أن أعلم مسبقاً كيف سأستغل معطيات هذا الديكور في إعداد زوايا التصوير التي تساعدني في تحقيق المعنى الذي أريده و ذلك من خلال دراسة وافية ومفصلة .

طالب :

شاهدت مشهد مشابه في أحد أفلام الأستاذ أحمد كامل مرسي لاثنين من الشخصيات يسأل أحدهما الآخر عمن يحسن الصحبة فيرد عليه الآخر "أمك" "ثم أمك" "ثم أمك" في ثلاث لقطات متتالية .

**أ / عادل منير :**

برغم وجه الشبه بين الأسلوبين إلا أن المعنى المراد مختلف تماماً فالأستاذ صلاح أبو سيف قام بتوظيف الأسلوب لكي يخدم المشهد ويعطينا الإيحاء بالحيرة التي تصيب الشخصية التي لعبت دورها الفنانة مريم فخر الدين والناتجة عن الصدمات المتتالية عن إلقاء زوجها يمين الطلاق ثلاث مرات عليها دون أن تعلم الأسباب التي دفعته لذلك فهي لم تكن تعلم بالمؤامرة التي حاكتها ابنة البطل والتي لعبت دورها الفنانة فاتن حمامه لكي تشكك الأب والذي يلعب دوره الفنان يحيى شاهين في سلوك زوجته .

**أ / صلاح أبو سيف :**

استخدام اللقطات الثلاث في المشهد الذي ذكرته ربما كان يهدف إلى تأكيد المعنى الإرشادي من خلال تكرار الكلمه نفسها وليس للايحاء بمعنى آخر .

**طالب :**

المشهد الذي شاهدناه من فيلم ( ريا وسكينة ) تضمن كريشيندو للموسيقى وكريشيندو للقطعات فإذا كان قد تم تنفيذ التمازج بين الاثنين في مرحلة الإعداد للتصوير خاصة وأن الموسيقى كانت معدة بالفعل فهل يمكن التدخل بتعديل الإعداد المسبق لمشهد كهذا أثناء المونتاج ؟

**أ /صلاح أبو سيف :**

يمكن التدخل بالتعديل ولكن المونتير هو الذي يقوم بهذا التدخل وليس المخرج فأنا وبسبب خبرتي في المونتاج وبرغم قيامي بتنفيذ مونتاج أول فيلم قمت باخراجه اعتدت على أن أترك للمونتير الذي يتعاون معي يعمل بحرية

تامة ثم أقوم باستعراض ما قام بتنفيذه فإن وافق رؤيتي للعمل أوافق عليه وإلا أسجل اعتراضي وأوضح له وجهة نظري حتى يقتنع بما أريده. فعندما تعاملت مع المونتير الأستاذ اميل بحري كان أحيانا يقوم بإجراء تجارب مونتاجية ثم يقوم بعرضها عليّ وكان بعضها جيداً وبعضها ليس كذلك وأتذكر أنه حدث خطأ في تصوير أحد مشاهد فيلم ( لك يوم يا ظالم ) ادى إلى ظهور



محمود المليجي ومحسن سرحان في فيلم لك يوم يا ظالم- عام١٩٥١

نصف وجه الفنانة فردوس محمد فقط في حين خرج النصف الآخر خارج الكادر إلا أنه استخدم هذا المشهد وكان موفقاً جداً في استخدامه برغم أنه في الأساس خطأ غير مقصود من المصور وأريد التأكيد من هذه الواقعة على أن المونتير يجب أن يكون على أتم استعداد للتدخل بالتعديل لمواجهة المواقف المختلفة .

وأذكر في هذا الصدد واقعة حدثت معي أثناء فترة عملي كرئيس لقسم المونتاج في ستديو مصر حيث أراد المسؤولون عن الاستوديو الاستعانة بالفنان يوسف وهبي لإخراج فيلم بعنوان سيف الجلاد في عام ١٩٤٤ أو ١٩٤٥ إلا أنه ولظروف خاصه نتجت عن خلافه معهم أراد أن يستعين بطاقم عمل خارجي لعدم اقتناعه وقتها بالعاملين في ستوديو مصر ، ولم يكن لدي اعتراض على ذلك في بادئ الأمر لكن مجموعة من الزملاء اعتبروا الأمر مسألة كرامة وتعدٍ على كبرياء مجموعة العاملين بالاستديو وكنت من ضمن العاملين فقبل الأستاذ يوسف وهبي على مضض الاستعانة بي كمونتير للفيلم وكما أشرت إلى أن أنني لم أكن مرحباً بالعمل معه في بادئ الامر لأنه وعلى الرغم من احترامي الشديد له كفنان مسرحي إلا أنني كان لدي كثير من التحفظات على عمله كمخرج سينمائي ولكنه أثار فيّ روح التحدي عندما قبل العمل معي على سبيل التجربة وعلى أن يقوم باستبدالي إذا لم يعجبه ما أقوم به من مونتاج فرحت أفكر طويلاً أثناء جلوسي على المفيولا لكي أقوم بعملي بشكل يتميز عن أي مونتير كان يمكنه الاستعانة به للقيام بمونتاج الفيلم ، ونظراً لأنه لم يكن مخرجاً سينمائياً متمكناً فكانت تصدر عنه أخطاء كثيرة في اتجاه حركة الممثلين مثلاً والتي قمت بالتعامل معها من خلال المونتاج إلى الدرجة التي جعلته يقتنع بعملي كمونتير وأصبح يثق في عملي ثقة كبيرة وأذكر أنه تم عرض الفيلم في مهرجان كان حيث أشاد النقاد بمونتاج الفيلم أكثر من إشادتهم بالاخراج .

وهكذا ترون أن المونتير إذا أخذ عمله على محمل الجد وأراد أن يفهم ويعي أدق تفاصيل المونتاج يستطيع أن يتدخل بالتعديل في معاني المشاهد

وليس مجرد ترتيب اللقطات أو إصلاح الأخطاء التي تحدث أثناء التصوير وذلك بعد إقناع المخرج بوجهة نظره ، وأنا كمخرج أعطي الحرية التامة للمونتير لأنه يعتبر المتفرج الأول للفيلم وعلى اتصال مباشر بالإيقاع العام للفيلم والإيقاع الخاص بكل مشهد من المشاهد وعلى الرغم من أن المونتير قد يتدخل بالحذف لمشهد ما استغرق تنفيذه عدة أيام وذلك لأنه يرى التأثير السلبي على الإيقاع العام للفيلم فإذا وجدت الثقة التامة بين المخرج والمونتير فسيرضخ لطلبه ويوافق على حذف المشهد .

**طالب :**

ولكن بالنسبة للمشهد الذي ذكرته من فيلم ( ريا وسكينة ) هل تتخيل مواضع القطع وعلاقتها بالجمل الموسيقية بالضبط أم أنك تترك الحرية هنا كاملة للمونتير ؟

**أ /صلاح أبو سيف :**

بالقطع وكان في ذهني ولو تخيل مبدئي وإلا فلماذا قمت بتصوير هذه اللقطات بهذا الشكل إلا أن الحرية التي أتركها للمونتير هنا تكمن في تركيبه للقطات بشكل صحيح .

**طالب :**

أتعني أنك قمت بتصوير عدة لقطات طويلة ثم قام المونتير بتقطيعها وفقاً للإيقاع الموسيقي المصاحب لها ؟ أعني أن الكريشيندو كان موجوداً في العمل كفكرة عامة .

**أ /صلاح أبو سيف :**

طبعاً ، وذلك لأن الحدث يتصاعد دراميا في اللقطات التي يتكون منها المشهد ولذلك لا بد من وجود الكريشيندو في اللقطات كلها أثناء التصوير ، ثم يأتي المونتير ويقوم بالقطع بالطريقة التي تتناسب مع الموسيقى .

**طالب :**

نعلم أنك رائد من رواد الواقعية كمدرسة فنية ، فما الفرق بين الواقعية في فيلم شباب إمرأة ، وفيلم البداية والدور الذي لعبه المونتاج في كل منهما؟

**أ / صلاح أبو سيف :**

الواقعية هي الواقعية في كل الأفلام التي تتسم بالواقعية ، وفي رأيي الشخصي أن الواقعية هي أن تكون صادقاً في تقديم فنك للمتفرجين ، وبجانب الصدق تأتي مراعاة القيم الجمالية والإجادة في العمل ، وفوق كل ذلك لابد أن يكون للفنان رأي صائب من الناحيه الاخلاقية والسياسية وأن يراعي في اختياره للمواضيع التي يتناولها ، أن تكون ذات صلة بمشكلات تهم جميع فئات المجتمع الذي يعيش فيه والتي قد تمتد لتهم الانسانية كلها .

وأنا أرجو منكم مراعاة القيم الجمالية وأن تعلموا أن ذلك ليس معناه تزييف الواقع فقد سئمنا من القبح بكل أشكاله والذي يتم ممارسته تحت دعوى الواقعية وهذا خلط كبير فعلى الرغم من أن الواقع يحتوي على اللونين الأبيض والأسود إلا أنه يوجد بين اللونين العديد من درجات اللون الرمادي والتي تتيح للفنان الاختيار فيما بينها لكي يعطي لعمله الواقعية ولكن بعد إضفاء اللمسة الجمالية التي تجذب المتفرج بادئ ذي بدء لكي يشاهد العمل وبالتالي يستطيع الفنان أن يصل بما يريد من أفكار ورؤى إلى عقل ووجدان

المشاهد الذي تجذبه أربعة اشكال من المتعه ، متعة العين ، ومتعة الأذن ، ومتعة العقل ، ومتعة القلب ، وليس شرطاً أن يحتوي العمل الفني على الأشكال الأربعة بل قد تكفي في كثير من الأحيان أن توجد إحداها لكي تجذب المتفرج إلى العمل ، وعلى النقيض نجد الأعمال التي تحتوي على الكثير من القبح دون أن تسأل أي رساله وأي أفكار يمكن أن تصل إلى المتفرج من خلال هذا الكم من القبح والنتائج التي تترتب على هذا من تدمير لأخلاقيات المجتمعات وتشويه لوجدان الشعوب ، وهل فكر صناع هذا النوع من الأعمال لردود الأفعال الناتجة عنها والتي قد تصيبهم هم وأسرهم والمجتمعات التي يعيشون فيها ، ونجد أنه غالباً ما يتم افتعال المواقف في مشاهد الفيلم لكي يشبع صناع الفيلم رغبتهم في ممارسة القبح سواء بالفعل أو باللفظ ، وأذكر أن بعضهم قام بإحصاء لفظ يسب به أبطال أحد الأفلام بعضهم بعضاً فوجدوه قد ذكر أكثر من خمس عشرة مرة .

**د / منى الصبان :**

وحتى لو قيل اللفظ مره واحدة ، فهو غير مقبول على الإطلاق .

**أ /صلاح أبو سيف :**

لو قيل اللفظ مرة واحدة بهدف التعبير عن مدى الغضب الذي تحتويه الشخصية والذي لا يجد المتنفس إلا في هذا اللفظ ، ولكن حتى في هذه الحالة يوجد العديد من البدائل التي يمكن الاستعانة بها والتي تؤدي إلى الهدف نفسه، ودعوني أسألكم هل جرب أحدكم مراقبة المتفرجين وهم يضحكون في صالات العرض عند مشاهدتهم لأحد هذه المشاهد التي يحتوي حواره على الألفاظ النابية أو ألفاظ السب واللعن .

أعتقد أن الضحك هنا ما هو إلا تعبير عن الرفض الجماعي لهذه المشاهد أو هو نوع من العقاب الجماعي لصناع الفيلم ، وليس ابتهاجاً بما جاء فيه ولكي تقترب هذه الفكرة من أذهانكم ، أنكر لكم مثالاً بسيطاً لشخص يتوجه إلى حقل وهو يرتدي بدلة سموكنج في الوقت نفسه الذي يرتدي فيه شبشب فل ابد لمن يراه أن يضحك لا إنبساطا بما يراه ولكن سخريه ورفضاً لما يراه .

وعلى كل الاحوال أعتقد أن الغالبيه العظمى من مجتمعاتنا تحرص على مراعاة القيم الأخلاقية في المعاملات بين الأفراد وبعضهم بعضاً ، وعلى المستوى الفردي أعتقد أنه لا يوجد من يحب أن يوجه إليه الآخرون ألفاظاً بذيئة ، وعلى المستوى الفني يجب أن نتكاتف كلنا كفنانين لمواجهة أشكال القبح كافة. ويجب أن نعلم أن الفنان يبيع الذوق إن جاز التعبير وأن الكلمة التي تصدر عن الفنان سواء كانت مطبوعة في كتاب أو مسموعة في عمل سينمائي تؤثر ليس في المئات ولا في الآلاف بل في الملايين من الناس ولكم أن تتخيلوا جسامة المسؤولية الملقاة على الفنان ، ولذلك أنا أطلق على معهدكم معهد الزعماء ولا أقول ذلك لكي يصيبكم الغرور بل لكي تدركوا مدى التاثير الذي يمكن لكم أن تحدثوه في وجدان مجتمعاتكم فلو كانت أعمالكم عظيمة كان لها التأثير العظيم .

وأعود إلى التاكيد على تناول المواضيع التي لها صلة بالمشكلات التي يعاني منها المجتمع ثم نحاول إيجاد الحلول الملائمة لها بمنتهى الصدق والأمانة لا أن نقوم بعرض الحلول التي نعتقد أنها ستلاقي الإجابة لدى الجمهور أو الحلول المزيفه كأن نعرض قصة شخص يحاول التخلص مما

يعاني من فقر فيكسب ورقة يا نصيب فيصبح غنياً بين يوم وليلة ، وفيلم الفتوه كمثال يتناول مشكلة لها جوانبها الإقتصادية والاجتماعية والسياسية من خلال عرض لقوى المافيا التي تحكم سوق الخضار ، وتهدف إلى رفع أسعار الخضر والفاكهة حتى ولو قاموا في سبيل ذلك بإلقائها في نهر النيل وعندما أردت وضع نهاية للفيلم وجدت أنه من الأنسب أن أترك النهاية مفتوحة فأنهيت الفيلم كما بدأته تماماً بمشهد مشابه تماماً وباثنين من الممثلين على قدر المساواة لبطلي الفيلم فالفنان محمود المليجي يدخل السوق في مشهد النهاية شبه عريان حافي القدمين ويتلقى الصفعة على قفاه ومن ثم يتلقى التعزية من الفنانة هدى سلطان تماماً كما حدث في مشهد البداية للفنان فريد شوقي والفنانة تحية كاريوكا في إشارة إلى أن المشكلة التي يتناولها الفيلم تبقى مستمرة حتى يومنا هذا وذلك لتشعب جوانبها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للبلد ككل .

د / منى الصبان:

أي أنه لا يوجد أمل في ايجاد حل لهذه المشكلة ؟

أ /صلاح أبو سيف :

الحل كما ذكرت يكمن في تغيير النظام الاقتصادي نفسه وهنا تظهر الواقعية في تناول المشكلة ، فالواقعية تحتم التسليم باستمرار المشكله ما دامت نفس النظم الاقتصادية والاجتماعية مستمرة. والواقعية لها العديد من الأشكال، فهناك واقعية المكان، وواقعية الزمان، والواقعية الرمزية، والواقعية الاشتراكية ......الخ ولكن يبقى دائماً وأبداً الصدق في تناول العمل الفني من أهم العوامل التي تكسبه الواقعية

د /منى الصبان :

فيلم الفتوة من الأفلام التي تدرس ، وأنا على قناعة تامة أن هذا الفيلم يتضمن مفاهيم اقتصاديه أهم مما كتب في كتب الاقتصاد التي كتبها المتخصصون ، فالفيلم درس غير مباشر في الاقتصاد ، تلقاه أعداد كبيرة من الجماهير ، وللأسف فالفيلم لم ينل حقه من الدراسة والتحليل من ناحية اللغة السينمائية وذلك لعدم وجود المعاهد الكافيه للدراسات النقدية والتي أتمنى أن تزيد وأن تقوم بدورها في إثراء الحركة الفنية بالدراسه والتحليل .

أ /صلاح أبو سيف :

أنا شخصياً ، قمت بعمل دراسات اقتصادية لتساعدني في تنفيذ الفيلم تمكن من الحصول على درجة الماجيستير أو الدكتوراه في الاقتصاد ، وفكرة الفيلم بدأت أثناء احدى الجلسات عندما ذكر أحد الجالسين ارتفاع أسعار الطماطم وجذبنا الحديث ووجدنا أن الموضوع يمكن تناوله من خلال عمل سينمائي وقد كان وتم تنفيذ فيلم (الفتوة) الذي يعتبر اليوم من أهم الأفلام وذلك لأن موضوعه تمت دراسته بعناية ، فقد ظللت أتردد على سوق الخضار بشكل يومي من الساعه الرابعة وحتى التاسعة صباحاً أشاهد وأراقب التجار في حياتهم اليومية ومعاملاتهم فيما بينهم لدرجة أنهم ارتابوا من وجودي وظنوا أنني من قوات البوليس وواجهوني بظنونهم فأخبرتهم بأنني أقوم بعمل موضوع صحي عن السوق إلى أن تعرف علي أحدهم واستقبلني في محل عمله ورأيت ثلاجة الخضار التي يستعملها والتي قمت باستغلالها في الصراع النهائي بين بطلي الفيلم الفنانين زكي رستم وفريد شوقي والذي انتهى بموت الاثنين حيث مات أحدهما فعلاً والآخر مات بمعنى لم يعد له قيمة .

وقد استعنت ببعض تجار السوق في الفيلم حيث إنني وجدتّ أن لهم طريقة خاصة جداً في الحديث ولو كنت استعنت بممثلين أو بكومبارس لم أكن لأصل بأدائهم إلى خدمة الفكرة الأساسية للفيلم .

**طالبة :**

هل من حق المخرج أن يعرض حلولاً للمشكلة التي يتناولها فيلمه أم يكتفي بعرض وجهة نظره لحل المشكله ولكن بشكل غير مباشر ، فهناك من يقول إنه من الخطأ فرض وجهة نظر معينة للحل .

**أ /صلاح أبو سيف :**

لا بد للفنان أن تكون له وجهة نظر ولا خير من فرضها على المتفرج.

**طالبة :**

حتى ولو كانت وجهة النظر خطأ ؟

**أ /صلاح أبو سيف :**

تعتبر من أهم مقومات الفنان امتلاكه لوجهة نظر وحرصه على أداء رسالة معينة أما تحديد مدى صواب أو خطأ وجهة النظر هذه فيتوقف على الفنان بالإضافة إلى أن هذه المسألة تخضع لمبدأ النسبية ، فما يراه البعض صواباً قد يراه البعض الآخر خطأ والعكس صحيح ، وقد يرى البعض معاناً في العمل السينمائي ربما لم تخطر على بال مبدعه أساساً وأذكر في هذا الصدد أن الكثيرين ممن شاهدوا فيلم ( البداية ) اعتقد كل منهم بأنني قصدت عدداً من الرؤساء الذين تعاقبوا على رئاسة الجمهورية في حين أنني قصدت بالشخصية التي أداها الفنان جميل راتب أن تكون الرأسمالية الطاغية .



**أحمد زكي ويسرا في فيلم البداية-عام ١٩٨٦**

**د / منى الصبان:**

ولكن استطراداً للسؤال الذى طرحه الطالب قبل ذلك هل ترى علاقة بين واقعية فيلم شباب امرأة ، وواقعية فيلم البداية ؟

**أ /صلاح أبو سيف :**

واقعية فيلم شباب امرأه تعتبر واقعية أخلاقية في حين أن موضوع فيلم البدايه واقعية سياسية ففيلم شباب امرأه يتناول شاباً تغرب عن أهله سواء كان من القرية إلى القاهرة أو من القاهرة إلى أوروبا مثلاً وأعترف أن الرواية أخذت عن واقعية حقيقية حدثت لي عندما سافرت في سن العشرين إلى باريس لكي أدرس السينما والصدمة الثقافية والحضارية التي تعرضت لها والفروق الشاسعه التي وجدتها بين حواري بولاق وشوارع باريس ففي حين كنت أخجل من النظر إلى امرأة تسير في الشارع المصري وجدت على النقيض تماماً المرأة هي التي تطلبني في فرنسا. ولو أنني أعتقد أنني لو أتيح

لي إخراج الفيلم من جديد في الوقت الحالي كنت سأقوم بتغيير نهاية الفيلم ذات الطابع الأخلاقي البحت والتي تمثلت في الموت المأساوي لبطلة الفيلم الفنانة تحية كاريوكا ، فأنا أعتقد الآن أن بطل الفيلم الذي لعب دوره الفنان شكري سرحان تلقى درساً هاماً على يديها أي أنه قد استفاد من علاقته بها مما غير من تطور أحداث الرواية .

أما فيلم البداية فالموضوع مختلف يتناول مبدأ الديمقراطيه ويقرر أن بداية إصلاح المجتمع لا بد وأن يرتبط بالإيمان بالديمقراطية فعلى الرغم من أهمية كلا الموضوعين إلا أنني أعتقد أنه لا علاقة بينهما .

**د / منى الصبان :**

على حين أن فيلم شباب امرأة قام على أساس واقعية حقيقية نجد أن فيلم البداية لم يقم على أساس حادثة واقعية برغم وصفك له بأنه واقعية سياسية .

**أ / صلاح أبو سيف :**

الواقعية في طبيعة الموضوع ، فالموضوع يتحدث عن مشكلة سياسية وكنت أهدف إلى خلق مجتمع جديد يتكون بالضرورة من نفس المجتمع القائم بالفعل فنجد فيه الفلاح والعامل والمثقف والراقصة .......الخ وكان بالامكان تناول الموضوع نفسه من خلال المجتمع القائم .

**د / منى الصبان :**

ولكن لم تكن الرقابة لتوافق عليه ؟

**أ / صلاح أبو سيف :**

وهنا كان أحد الأسباب الذي اخترت من أجلها القالب الكوميدي للعمل ، وأيضاً حتى لا يغلب الشكل السياسي الخطأ على الموضوع مما يجعله ثقيلاً

على نفس المتفرج فيصيبه الملل ويبقى المهم في النهاية توضيح كيف اجتمعت عناصر المجتمع الجديد لمواجهة المستغل الذي يهدف باستمرار لتحقيق مكاسبه الشخصية من خلال استغلالهم .

**طالب :**

نريد أن تحدثنا عن تجربة اشتراك أكثر من فنان في وضع سيناريو ، وكيف يصلون إلى اتفاق عام على موضوع واحد ليظهر في النهايه في شكل عمل ناجح ؟

**أ /صلاح أبو سيف :**

يوجد أساليب مختلفة لاشتراك أكثر من كاتب سيناريو في كتابة موضوع ففي امريكا يستعينون بكتاب سيناريو متخصصين لكتابة بعض المشاهد التي يحتويها أحد الأفلام كأن يتم إسناد كتابة بعض المشاهد التي تحتوي على مواقف كوميدية أو بعض النكات وذلك بهدف التخفيف من حدة موضوع الفيلم أو يتم إسناد كتابة بعض المشاهد الرومانسيه في فيلم آخر وهكذا ، ولكن الايطاليين هم الذين ابتدعوا فكرة أن يشترك عدد من كتاب السيناريو في وضع سيناريو واحد من خلال اتفاق عام في الرؤى والآراء .

وقد قمت بالاشتراك مع الأستاذ نجيب محفوظ ، والأستاذ السيد بدير بكتابة ما يقرب من العشرين سيناريو سواء كانت معدة من روايات أدبية أو معدة خصيصاً للسينما والفكرة العامة هي اتفاقنا في الاتجاهات وأسلوبنا في العمل هو المناقشات المطولة وكل منّا يدلي برأيه إلى أن نصل إلى اتفاق عام على رأي واحد ثم يقوم أحد ما بصياغة ما توصلنا إليه ثم نستعرض ما تم صياغته ومن ثم الاتفاق مجدداً على الأخذ به أو تعديله .

وكما قال أرنهيم في كتابه إن العلاقة بين المخرج والسينارست كالعلاقة الزوجية تماماً ولا بد من وجود اتفاق بين الزوجين ، وأذكر أنني قابلت ايفون هاربوس كاتبة السيناريووكانت متزوجة من أشهر مخرجي ألمانيا أيام السينما الصامتة وحكت لي كيف أنهم اعتادوا إجراء المناقشات في كل أو قات حياتهم ليلاً ونهاراً وتبادل الأفكار والآراء فهي ككاتبة سيناريو لديها نقاط قوة معينة يكملها ما لدى زوجها كمخرج من نقاط قوة أخرى مما يؤدي في النهاية إلى الوصول إلى سيناريو ناجح عندما يجتمعان معاً على اتفاق واحد .

**طالب :**

هل هناك أفضلية لأن يكون مخرج الفيلم هو كاتب السيناريو أم أن يكون كاتب السيناريو شخصاً آخر أم أن ذلك يخضع لنوعية الفيلم ؟

**أ/ صلاح أبوسيف :**

أنا شخصياً أفضل أن يكون كاتب السيناريو شخصاً آخر غير مخرج الفيلم وذلك لأنه كما سبق وأشرت أن وجود عقليتين أو أكثر كل منهما تمتلك من نقاط القوة والرؤية الخاصة ما يثري العمل الفني ، والتجربة التي خضتها مع الأستاذ نجيب محفوظ والأستاذ السيد بدير والتي أشرت اليها فى معرض حديثي خير دليل على ذلك ، وقد وصلنا إلى درجه من الاندماج جعلتنا لا نستطيع أن نحدد مَن منا الذي كتب جمله الحوار هذه أو تلك برغم التقسيم المبدئي للعمل فيما بيننا فقد كان الأستاذ نجيب محفوظ مكلفاً بالإعداد للبناء الدرامي ، في حين كان الأستاذ السيد بدير مكلفاً بالإعداد لحوار الفيلم ، وكنت أنا أقوم بالإعداد السينمائي للرواية إلا أن التفاهم الشديد والاتفاق العام على رؤية واحدة نابعة من الاتجاهات نفسها تجعل العمل في النهايه منسوباً إلينا نحن الثلاثة لا إلى واحد منا فقط .

**طالب :**

أشرت إلى اهتمامك لمبدأ الصدق كأساس لواقعية أفلامك ، نريد أن نعرف كيف يلعب المكان دوراً في السيناريو فمثلاً في فيلم البداية كان المكان عبارة عن صحراء ورغم أنها لم تظهر بوعورتها إلا في لقطات قليلة جداً فقد غلفتها في إطار جمالي من خلال استعمال رموز تعبر عن أفكار الفيلم .

**أ / صلاح أبو سيف :**

كان اختيار الصحراء تعبيراً عن بناء المجتمع الذي تدور حوله فكرة الفيلم من البداية وكان بالإمكان استبدال الصحراء بجزيرة مثلاً ، إلا أن اهتمامي الأكبر كان بموضوع الفيلم الذي يجتمع فيه هؤلاء الأشخاص الذين يأتون من خلفيات مختلفة ويشكلون جانباً من فئات المجتمع في مكان ما وما يدور بينهم من صراعات طبيعية في سبيل خلق مجتمع جديد يحاول مواجهة الشخصية التي تستغل كل شيء من الحاجة والجهل وحتى الدين للوصول إلى مكاسب شخصية وكيف يتصدى المجتمع الجديد لمحاولاته في رد فعل من جانب أفراده لإرساء قواعد الديمقراطية الحقة التي نحلم بها .

**طالب :**

فيما يتعلق بواقعية المكان شاهدت فيلماً من اخراج روبرت وايز تم تصويره في أحد الأحياء الأمريكية ، ولم نر أي لمحات جمالية إلا في نهاية الفيلم فهل موضوع الفيلم يفرض أحيانا على الفنان أن يظهره كما هو دون أي رتوش جمالية .

**أ / صلاح أبو سيف :**

أنا طبعاً لم أشاهد الفيلم لكي أرد عنه هذا الاتهام ولكن روبرت وايز من المخرجين الذين أعلم طبيعة أعمالهم وأعلم أنه يمتلك من الحس ما يؤهله

لاضفاء اللمسات الجمالية على مشاهد أفلامه وهذا ينطبق على كل المخرجين الواعين الذين يمتلكون من الأدوات ما تؤهلهم لخلق سينما مبدعة فالمخرج الواعي لا يقوم بنقل عناصر المكان نقلاً فوتوغرافياً تسجيلياً بل إنه يقوم بتصوير المكان من وجهة نظره أو بتصوير مناطق الجمال كما يراها وأذكر أن المخرج الأستاذ محمد كريم كان عندما يقوم بتصوير بقرة مثلاً يطلب غسلها وتنظيفها لكي تظهر هي والفلاح الذي يقودها بشكل جميل من وجهة نظره وقد يرى غيره عكس ذلك فالمسأله نسبية فكونك لم تعجبك مناطق الجمال في الفيلم لا يعني بالضرورة عدم وجود لمسات جمالية به .

**طالب :**

كنت أقصد هل الصدق يفرض على المخرج الالتزام بعدم التدخل بالتغيير أو إضافة الرتوش الجمالية إلى عناصر المكان فمثلاً شاهدنا في فيلمك ( بداية و نهاية ) عبارات مكتوبة على جدران البيوت في الخلفية التي تظهر وراء الممثلين أم أن هذه الرتوش كانت مضافة على المكان؟

**أ / صلاح أبو سيف :**

العبارات التي أشرت إليها لم يكن المقصود بها معانياً جمالية فهذه العبارات ليست مصطنعة بل موجودة بالفعل على أغلب البيوت في الحارة المصرية فتجد عبارات مثل " اتق شر من أحسنت اليه " أو إشارة " هنا المأذون " وأنا لم أقم بإضافة هذه الرتوش بقدر ما استثمرتها لإضفاء معانياً معينة تخدم الموقف الدرامي مثل عبارة " هنا المأذون" والسهم المرسوم الذي يشير إلى محل عمل المأذون والتي استخدمتها كخلفية للجدال الذي دار بين الشخصية التي أدت دورها الفنانة سناء جميل والشخصية التي أدى دورها الفنان صلاح منصور على الزواج .

وأعود هنا للحديث عن أهمية أن يكون الفنان السينمائي ملماً بأنواع الفنون كافة فيجد مثلاً في الموسيقى ما يسمى بال counter point أو الموسيقى المتناقضة للحن الأساسي وأذكر كمثال لذلك مشهداً من فيلم القاهرة ٣٠ تسير فيه الشخصية التي لعبت دورها الفنانة سعاد حسني جنباً إلى جنب مع الشخصية التي لعب دورها الفنان عبد العزيز مكاوي يتحدثان عن الحالة الاقتصادية السيئة التي يعيشان في ظلالها على حين تجد في الخلفيه شتى أنواع الاعلانات عن جائزه قدرها ثلاثون جنيها وإعلان آخر عن فيلم الملاك الأزرق في تناقض واضح مع الحديث الذي يدور بين الشخصيتين وكل مهمة المخرج هنا هو اختيار الخلفية المناسبة التي تخدم الموضوع وتدعم المعنى المراد سواء كان بالتناقض كما ذكرت أو بالتماثل كالمشهد الذي ذكرته من فيلم بداية ونهاية أو المشهد الذي جاء في فيلم شباب امرأة الذي تظهر فيه الشخصية التي لعبت دورها الفنانة تحيه كاريوكا وفي الخلفية يظهر إعلان عن نوع من المشروبات الغازية مكتوب فيه أنها " كبيرة ولذيذة " في إشارة واضحة لطبيعة الشخصية .

**طالب :**

كيف يستطيع المخرج أن يصل بالمتفرج العادي لفهم العمل على المستوى الفني ؟

**أ / صلاح أبو سيف :**

أنا لا أعتقد كبداية في وجود ما يسمى بالمستوى الفني أو غيره أو مستوى الجمهور أو فوق مستوى الجمهور كل هذه مصطلاحات ابتدعها أناس لتبرير فشلهم في إيصال أعمالهم إلى الجماهير ، فالسينما منذ أن ظهرت وهي

فن شعبي لابد أن يفهمه كل فرد من أفراد الشعب ، فمثلاً لو خاطبتكم الآن باللغة الألمانية يجوز أن يفهم كلامي فردان أو ثلاثة منكم والباقي لن يفهم برغم أنني قد أكون بليغاً جداً في كلامي وأتحدث في موضوع على درجة كبيرة من الأهمية فلا بد وأن أعلم تماماً أن أغلبكم يتحدث اللغة العربية ولابد وأن أحدثكم باللغة التي تفهمونها .

وأن يقوم الفنان بصنع عمل سينمائي ثم لا يفهمه الجمهور فيلقي باللوم على عدم قدرة الجماهير على الفهم هذا من باب الخلط الكبير، فالحقيقة أن الجمهور إذا لم يفهم العمل الفني فمعنى ذلك أن المخرج لم ينجح في توصيل عمله إلى الجمهور ، وبالتالي فهو لا يمتلك الأدوات التي تمكنه من ذلك ، وهناك نقطة هامة جداً يجب أن نضعها في الاعتبار وهي أن السينما عمل فني جماعي مكلف فالمخرج لن يستطيع تنفيذ عمل سينمائي بمفرده ، قد يستطيع الشاعر أن يبدع قصيدة شعر بمفرده ، وقد يستطيع الفنان التشكيلي رسم لوحة فنية بمفرده ، وقد يستطيع المؤلف الموسيقي تأليف قطعة موسيقية بمفرده ، ولكن المخرج السينمائي لا يستطيع ذلك فالعمل السينمائي يحتاج لتكاتف فريق كامل من الفنانين والفنيين تحت قيادة المخرج السينمائي الذي يتحمس لموضوع ما ويصبح أهم أدواره أن ينقل الحماس لباقي أفراد الفريق – فيما يشبه العدوى إن جاز التعبير ، ولابد أن يشمل الحماس القائمين على إنتاج الفيلم .

ويجب أن يضع المخرج في اعتباره متطلبات الإنتاج، فكما قلت العمل السينمائي مكلف ولا بد من أن تعود هذه التكاليف إلى الإنتاج إضافة إلى أرباحها وليس معنى ذلك أن ينحدر الفنان بمستواه لمجرد ربح الاموال ،

فالعمل الفني الجيد لابد وأن يفهه الجمهور وبالتالي يقبل عليه فيربح منتجوه ، اما إذا لم يحدث إقبال من الجمهور فلا يعني ذلك سوى وجود خطأ من المخرج أو من السينارست أو حتى من زمن عرضه فهناك أمثلة لأفلام تم عرضها في وقت ما ولم تجد الإقبال من الجماهير ثم عرضت بعد ذلك ولاقت الإقبال ولكن هذه ليست القاعدة فلا يمكن أن يتم إنتاج فيلم على أمل أن يلاقي الإقبال بعد عشرة أعوام من تاريخ إنتاجه .

د / منى الصبان :

فعلاً لا يمكن إنتاج فيلم ما تحت دعوى أن " الجمهور عاوز كده " .

أ / صلاح أبو سيف :

بالقطع فهذه مقولة أخرى خاطئة ولو تصادف وشاهدتم ردود الأفعال على الجماهير التي شاهدت لتوها فيلماً من الأفلام الهابطة المستوى ورأيتم كمٍ الاشمئزاز والكآبة التي تعلو الوجوه لتأكد خطأ هذه المقولة ولذلك نجد من وقت لآخر قطيعة تحدث بين الجماهير وبين دور العرض السينمائي برغم تعطش الجماهير للأفلام الجيدة خاصة وأن السينما في مصر على وجه الخصوص وفي بلاد الشرق عامة هي وسيلة التسلية الوحيدة فنحن شعوب غير معتادة على ارتياد الملاهي الليلية ونسبة قليلة هي التي اعتادت على الذهاب لمشاهدة ما يعرض بالمسرح ، ولذلك نجد أن الجماهير تعود للسينما بعد ظهور فيلم جديد جيد ثم تحدث القطيعة مرة أخرى لكثرة الأفلام التي لا تحمل قيمه أو مضموناً والتي لا فرق بين إنتاجها وبين تجارة المخدرات فكلاهما تغييب لعقل المتفرج وتشويه لوجدانه ولذلك يجب الاصرار على تحقيق المعادلة الصعبة بين تقديم الفن الذي يحمل المضمون الجيد في غلاف جذاب من خلال لغة سينمائية راقية وعندها سيصل بالتأكيد إلى الجماهير .

**طالب :**

ولكن هذا النوع من الفنانين عددهم قليل .

**أ / صلاح أبو سيف :**

يتوقف هذا على اتجاه الفنان سواء كان مخرجاً أم كاتب سيناريو أم مونتيراً وللأسف أنا أعلم أن المناخ العام سيء جداً مما يدفع بعضهم إلى تقديم التنازلات لكي يحصلوا على العمل ولكن ليعلم الجميع أنه ما إن تقدم التنازلات مره حتى يجد الفنان نفسه وقد اعتاد على تقديمها حتى يصل إلى نقطة اللا عودة ، وأنا أعتقد أن العلاج المناسب لهذا المناخ السيء هو عودة القطاع العام لسابق نشاطه حتى يعطي الفرصة للشباب لكي يمارس عمله ويحقق الحياة الكريمة التي تحول دون وقوعه في براثن حلقة التنازلات المفرغة التي لا تنتهي والتي يدفعهم إليها منتجو القطاع الخاص وأغلبهم ممن لا هم لهم إلا تحقيق المكاسب المادية وإشباع المصالح النفعية وإرضاء العلاقات الشخصية ، وأذكر مرة أن أحد المنتجين أقدم على تجربة الإنتاج السينمائي لأن خطيبته التى كانت تعمل ممثلة اشترطت عليه إلى جانب المحل الذي سيشتري لها منه الأثاث – اشترطت اسمي كمخرج لأقوم بإخراج فيلم لها .

**د / منى الصبان :**

تعني من ضمن المهر الذي قدمه لها.

**أ / صلاح أبو سيف :**

نعم بالطبع رفضت المسأله من مبدئها عندما علمت بهذه الرواية وقد قام أحد زملائنا بإخراج الفيلم لها ، وكان فيلماً سيئاً للغاية .

طالب :

وكيف قام القطاع العام بدوره في السابق ، وكيف ساعد الفنانين الشباب على ممارسة إبداعهم الفني ، وكيف يمكن تحقيق هذا الآن ؟

أ / صلاح أبو سيف :

أنا أذكر عندما كنت رئيساً لمؤسسة فليمنتاج أن المخرجين الجدد آنذاك أمثال الفنانين حسين كمال ، وخليل شوقي ، وجلال الشرقاوي قد أخذوا نصيبهم من الفرص كاملاً وأثبتوا وجودهم كفنانين لهم رؤى واضحة وقد استمر أغلبهم بعد ذلك وأصبح له خطى ثابتة في المجال السينمائي .

د / منى الصبان :

ولماذا لا تقوم الدولة حالياً بعمل قطاع عام سينمائي ؟

أ / صلاح أبو سيف :

لقلة الموارد المادية .

د / منى الصبان :

فقط لهذا السبب أم لتخوف من الخسارة المادية ؟

أ / صلاح أبو سيف :

يجوز أن يكون هناك من يبث هذا التخوف من الخسارة المادية ولكن الواقع أن الخسارة المادية المزعومة للقطاع العام مبنية على حسابات خاطئة وذلك لأن من قاموا بالحسابات اعتبروا أن الفيلم الذي تكلف إنتاجه خمسين ألفاً من الجنيهات وحقق مكاسب ثلاثين ألفاً بعد ستة أشهر فقط من أول تاريخ لعرضه اعتبروه قد خسر عشرين ألفاً من الجنيهات في حين أنهم نسوا أو تناسوا أن للفيلم عمراً افتراضياً يحقق أرباحه خلاله ولا شك أن من حارب

القطاع العام هم أصحاب المصالح الشخصية ونسي الجميع أن القطاع العام تصدى للصوص والمرتشين الذين يستغلون السينما أسوأ استغلال لتحقيق مكاسب شخصية ولتهريب الأموال خارج البلاد .

**د / منى الصبان :**

ولكن ألا يوجد حل آخر غير القطاع العام إذا لم تتح الدوله الامكانيات اللازمه لذلك ؟

**أ / صلاح أبو سيف :**

هناك أسلوب آخر يسمى بالإنتاج التعاوني قام به بعض الزملاء العاملين بالمجال أعتقد كانوا محسن أحمد ، وماهر عواد ، وشريف عرفة حيث قاموا بالاشتراك معاً لإنتاج أفلامهم وأعتقد أن هذا الأسلوب جيد جداً .

◆ ◆ ◆



# حلقة بحث مع المخرج

# هنـري بركـــات

**د/ منى الصبان:**

أستاذ هنري ما هى علاقتك كمخرج بالمونتاج ؟

**أ/ هنري بركات:**

تعود علاقتي بالمونتاج إلى زمن بعيد ، منذ بدأت عملي في المجال السينمائي ، وأذكر أول شخص نبهني إلى ضرورة أن أقوم بتنمية وعي أو إدراك خاص بالمونتاج – والذي ينعكس على عملي كمخرج – كان مصوراً يدعى (كياريني) في أول فيلم عملت به ، ومن هنا بدأت العمل كمساعد مونتير مع الفنانة (ماري كويني) ، ومن خلال مشاهدتي لها أثناء العمل ، حرصت على الإستفادة القصوى من كل ما أراه ، فكنت أقوم بتوجيه الأسئلة عن التقنيات التي كانت تستخدم آنذاك ، كيف يتم تنفيذها ومتى يتم استخدام إحدى هذه التقنيات ولماذا ؟ ثم قمت بعد ذلك بتعليم نفسي من خلال التجربة .

كان أخي يمتلك دار عرض سينمائي (سينما فيكتوريا) بمنطقة الظاهر ، وكنت أقوم باستعارة الأفلام الأمريكية التي كانت تعرض في ذلك الوقت وأتوجه في أوقات متأخرة ليلاً إلى ستديوهات ناصيبيان وأقوم بوضع الأفلام

على المفيولا ، لأرى كيف تم تنفيذ المونتاج ، وكنت أقوم بعمل تحليل كامل لعناصر الفيلم بهدف دراسته والتعلم منه . وأذكر أنه كان لدي اهتمام خاص بمشاهد المعارك والمطاردات ، وقد تعلمت بالفعل من خلال مشاهداتي لهذه الأفلام وأفادتني التجربة كثيراً خلال حياتي المهنية .

**طالب :**

هل كنت تقرأ عن المونتاج في وقتها ؟

**أ/ هنري بركات:**

نعم ، تنبهت في وقت مبكر إلى ضرورة البحث عن كتب تتحدث عن المونتاج فقرأت كتباً – أذكر منها على سبيل المثال – كتاب لـــ (بدوفكين) ، أفادني كثيراً في عملي كمخرج ، فالعلاقة بين الإخراج والمونتاج علاقة وطيدة جداً ، ولابد للمخرج من أن يكون لديه تصور مسبق لما سوف يكون عليه المونتاج أثناء تصوير الفيلم ، وإلا فالنتيجة لن تكون متفقة تماماً لرؤيته للعمل ، ومن جهة أخرى ، لابد للمخرج – كما سبق وقلت – أن ينمي وعياً خاصاً بالمونتاج وإدراكاً لتقنياته المختلفة يتيح له التصرف بشكل جيد لمعالجة أي جوانب قصور قد تحدث أثناء التصوير .

ولأضرب لكم مثالاً لما حدث في ثالث فيلم قمت بإخراجه وكان بعنوان (المتهمة) لعب فيه المونتاج دوراً أساسياً ، فقد قمت بالإستعانة بالمونتاج لخلق شبه موازنة بين الدفاع والنيابة وبين مجموعة من الأشخاص في مشهد لجلسة داخل المحكمة .

أيضاً بعد الإنتهاء من تصوير الفيلم اكتشفت وجود جزء في منتصف الفيلم تقريباً يحتوى على عدد من المشاهد الطويلة أكثر من اللازم ، وتوقعت

أن تصيب المشاهد بالملل ، واقترحت على منتجة الفيلم السيدة آسيا أن نقوم بحذف هذا الجزء بالكامل ، وكان عبارة عن علبة ونصف – أي مايقارب من أربعمائة وخمسين متراً – ولأسباب لا يتسع المجال هنا لذكرها ، كان هناك صعوبة في الاستغناء عن هذا الجزء بكامله ، فقمت بإعادة المونتاج مشهداً مشهداً بعد انتقاء أفضل لقطات هذه المشاهد وحذف اللقطات التي رأيت أن وجودها لن يؤثر على إيقاع الفيلم ، وبعد انتهاء المونتاج وصل طول هذا الجزء إلى حوالي خمسة وثلاثين متراً فقط والتي كانت بطول أربعمائة وخمسين متراً .

وقادتني إعادة مونتاج هذا الجزء إلى فكرة أخرى ،وهي أن أدع أحدى بطلات الفيلم وهي الممثلة (أمينة نور الدين) أن تقوم بإلقاء تعليق على المشاهد حتى يفهم المتفرج الأحداث التي تعرض على الشاشة ، وقد نجحت الفكرة عند عرض الفيلم نجاحاً كبيراً .

بالإضافة إلى ما ذكرته عن حرفية المونتاج الذي يكتسبها المونتير من خلال الدراسة أوالقراءة أوخبرة العمل ، أريد أن أؤكد على أن كل ما سبق لابد وأن يكون مغلفاً بالإحساس بالمونتاج ، وهذه موهبة لابد من توافرها لمن يعمل بالمونتاج كنقطة بداية تصقلها الدراسة والخبرة التي تميز مونتير عن آخر ويظهر ذلك واضحاً في أسلوبه في العمل ، واحساسه بتوقيت القطع وطول المشاهد وسرعة القطع التي تؤثر على إيقاع الفيلم .

**طالب :**

وهل كانت فكرة التعليق على أحداث الفيلم تنفذ لأول مرة ؟

أ/ هنري بركات:

يجوز ، أنا لا أستطيع أن أجزم بأنها كانت المرة الأولى أم لا . عموماً تم انتاج الفيلم عام ١٩٤٢

طالب :

أعتقد أنها كانت المرة الأولى ، لأنه بعد هذا التاريخ ، قام مخرجون آخرون بتنفيذ هذه الفكرة مثل المخرج عز الدين ذوالفقار ، خاصة في عدد من الأفلام التي قام بإخراجها للفنانة / فاتن حمامة . التي كانت تقوم فيه بدور الراوية أويتم الإستعانة براوآخر يعلق على جزء من أحداث الفيلم .

أ/ هنري بركات:

فعلا ، إنما أعود للتأكيد على أنني لجأت إلى هذه الفكرة في محاولة مني للتغلب على عيب طول بعض المشاهد ، وقد نجحت الفكرة كما ذكرت .

طالب :

هي فكرة جيدة جداً بالتأكيد ، وتكمن جودتها في أن مجموعة الأحداث التي تضمنتها هذه المشاهد أصبحت كالفوتومونتاج ويقوم الراوي بالتعليق عليها بما يتناسب مع التطور الدرامي للأحداث .

أ/ هنري بركات:

هناك أيضاً ما يعرف بالقطع المتوازي Parallel cutting وقد يكون هذا النوع من القطع ميكانيكياً - ومثال ذلك المطاردات بين اللصوص والعسكر - أويكون متضمناً لفكرة ما يريد المخرج إيصالها إلى المتفرج . وأذكر أنني استخدمت ذلك النوع من القطع المتوازي في فيلمين من أفلامي ، أحدهما بعنوان (هذا جناه أبي) والآخر بعنوان (الباب المفتوح) .



**فاتن حمامة وحسن يوسف في فيلم الباب المفتوح عام 1963**

ففي فيلم الباب المفتوح قمت بتصوير مشهدين أحدهما للفنانة فاتن حمامة والآخر للفنان حسن يوسف وكل منهما يفكر في الآخر ، وتم تنفيذ المونتاج بأسلوب القطع المتوازي ، بناءاً على التصور المسبق الذي تم وضعه عند التصوير .

**طالب :**

إلى أى حد يمكن أن يحدث المونتاج تغيرات في التصور المسبق الذي تم تصوير المشاهد على أساسه ؟ وهل قمت بتنفيذ تغيرات جذرية للتصور الذي سبق وأعددته لأحد أفلامك ؟

**أ/ هنري بركات:**

حدث أكثر من مرة أن أحدثت تغيرات في بعض أفلامي من خلال المونتاج ، لكن هذه التغيرات لا تصل إلى حد أن تصبح تغيرات جذرية ، حيث لا تتعدى عدة مشاهد فقط ، وعادةً ما يلجأ المخرج إلى هذا الأسلوب عندما يجد أن بعض المشاهد لم يتم تنفيذها على الوجه الذي يتفق والتصور

المسبق لها ، وهنا يقوم المخرج بإعادة ترتيب المشاهد أوإعادة ترتيب لقطات المشهد الواحد ، أوقد يقوم حتى بحذف أحد المشاهد أوعدد من اللقطات ، وذلك حتى يصل إلى الصورة النهائية التي تعبر عن رؤيته الإخراجية من ناحية ، وتحافظ على إيقاع جيد يجتنب المتفرج من ناحية أخرى .

**د/ منى الصبان:**

ألا تعتبر أن الإحتياج إلى إحداث التغيير من خلال المونتاج عيب في الإخراج ؟

**أ/ هنري بركات:**

بالطبع لا ، فكما أشرت وكما تعلمون أنه يوجد في البداية ما أطلقنا عليه التصور المسبق لمشاهد الفيلم ، يعقب ذلك مرحلة تصوير المشاهد وهنا قد يتعرض العمل لبعض العوامل التي تؤثر على هذا التصور ، فقد يؤدي الأداء المتميز للممثلين إلى أن يقوم المخرج بإطالة مدة أحد المشاهد أثناء تصويره ، وفي حالة تركه بالشكل الذي تم تصويره به سوف يطغى على باقي مشاهد الفيلم ، مما يؤثر بدوره على إيقاع الفيلم ككل ، فهنا يأتي دور المونتاج عندما يتدخل المخرج بتوجيه المونتير إلى إحداث التعديل أوالحذف أوإعادة الترتيب ، كما سبق وأن قلت بما لا يؤثر سلباً في السيناريوأوالحوار بل يصلح من إيقاع الفيلم .

وأذكر أن آخر مسلسل تليفزيوني قمت بإخراجه – وبالمناسبة فإن المونتاج التليفزيوني لا يختلف عن المونتاج السينمائي بشكل جوهري ، فالإختلاف لا يتعدى كونه إختلافاً في التقنيات المستخدمة في كل منهما – المهم ، ونحن بصدد مونتاج المسلسل فوجئت بتطويل في المشاهد خاصة فيما

يتعلق بالحوار التمثيلي ، وقد يظن البعض أن التطويل من أساسيات الأعمال التليفزيونية لكن الحقيقة أنه لووصلت إلى نقطة وصف العمل بالتطويل ، فلا شك أن ذلك سوف ينتج عنه تأثيراً سلبياً على المتفرج ، فأي شيء إذا زاد عن حده ينقلب إلى ضده ، ولم يكن أمامي مفر من التدخل المونتاجي بحذف المشاهد أواللقطات من المشاهد التي لن تؤثر على سير الحوار .

د/ منى الصبان:

مع مراعاة ألا يحدث هذا الحذف صدمة Shock للمتفرج !!

أ/ هنري بركات:

نعم، فيما يتعلق بالتدخل من خلال المونتاج بالتعديل أوبإعادة الترتيب، أريد أن أؤكد على أن لجوء المخرج إليه يعود أساساً إلى حسه الفني المبني علي تصوره المسبق للعمل الذي يتفق ولاشك مع رؤيته الإخراجيه للعمل ، فقد يشعر المخرج أثناء المونتاج أن ترتيب اللقطات الذي تم وضعه قبل التصوير وفقاً للسيناريويجب إعادته وذلك للوصول للتأثير الأقوى في المتفرج أوببساطة التأثير الأجمل من ناحية التشكيل ، وهذا لا يخضع لقواعد جامدة كما أشرت بل إلى حس المخرج وحرفية المونتير .

فمثلاً لوأن لدينا فيلماً بوليسياً ، فإن المخرجين سيختلفون في أرائهم حسب المدارس الإخراجية التي ينتمون إليها ، فالبعض يفضل مثلاً كشف المجرم قبل انتهاء أحداث الفيلم في حين يفضل البعض الأخر الإحتفاظ بشخصية المجرم إلى نهاية الفيلم ، كما أن البعض الآخر الذي يبدأ تصوره المسبق بالإتفاق مع كاتب السيناريوعلى الإحتفاظ بشخصية المجرم إلى نهاية الفيلم ، ولكن – نُعوِد هنا إلى الدور الذي يلعبه المونتاج في إحداث التغيير –

حيث يكتشف المونتير أن هذا الأسلوب برغم توفيره لعنصر المفاجأة ، إلا أن المشاهد التي سبقت مشهد كشف شخصية المجرم أومشهد المفاجأة – لم تكن على المستوى المطلوب من ناحية إيقاعها لكي تهيء المتفرج لتلقي المفاجأة ، وعليه فإن لم يستطع تغيير هذه المشاهد فإنه يستطيع ببساطة إجراء تعديل في ترتيب اللقطات بوضع مشهد كشف المجرم قبل هذه المشاهد .

**د/ منى الصبان:**

وهل ما تم إجراؤه هنا غير تماماً من إيقاع الفيلم ؟

**أ/ هنري بركات:**

طبعاً ، أريد أن أقول إن كلاً من الأسلوبين يعتبر نمطاً Form في حد ذاته ، والمونتاج يتيح للمخرج أن يتنقل من احدهما إلى الآخر وفقاً لحسه الفني ورؤيته الإخراجيه وما تمليه عليه أحياناً ظروف التصوير .

**طالب :**

أريد أن أسأل عن أحد المشاهد التي شاهدناهــا في فيلم (في بيتنا رجل)



**زبيدة ثروت وعمر الشريف في فيلم فى بيتنا رجل عام ١٩٦١**

وهومشهد المظاهرة الشعبية التي حدثت فوق أحد الكباري ووصول قوات البوليس ليقوموا بمهمتهم في تفريق المظاهرة ، فهل تخيلت هذا المشهد من خلال تصور مسبق قبل تصويره أم أن ترتيب لقطاته جَاء وفقاً لما أتاحه المونتاج ؟

**أ/ هنري بركات:**

بالنسبة لهذا المشهد ، كان قد تم وضع التصور المسبق له في السيناريوفي نقاط رئيسية فقط .

**د/ منى الصبان:**

نعلم أنك كاتب سيناريوهذا الفيلم ، فمتى كتبت ديكوباج هذا المشهد ؟ هل أثناء كتابة السيناريوأم أثناء الإعداد أم ماذا ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

لا ، حتى لحظة التصوير لم يكن هناك ديكوباج معد لهذا المشهد ، بل تم وضعه بالكامل في موقع التصوير ، فأثناء كتابة السيناريو، كنت أعلم جيداً أنه سيتم تنفيذ هذا المشهد بالتفصيل ، ففي السيناريوكان يوجد عناصر المشهد الأساسية ، كقدوم المتظاهرين ، وصول قوات البوليس ، تلقيهم الأوامر ، فتح الكوبري ، المواجهة بين المتظاهرين وقوات البوليس ، قفز البطل إلى مياه النهر لكي يقوم بإنقاذ أحد زملائه . كل ذلك كان موجوداً كترتيب لقطات تقريباً بنفس الشكل الذي ظهر عليه المشهد ، ثم تم وضع الديكوباج (تقطيع المشهد) قبل التصوير مباشرة إلا أن الترتيب النهائي تم وضعه أثناء المونتاج على المفيولا .

د/ منى الصبان:

هل تفضل أن يقوم المخرج بكتابة الديكوباج قبل التصوير أم أن يترك بعض التفاصيل لكي يقوم بخلقها المونتير أثناء المونتاج بعد أن تقوم بتصوير بعض اللقطات من أكثر من زاوية ؟؟

أ/ هنري بركات:

بالقطع لا ، فهذا يعني أن هناك ضعفاً في الأخراج أوأن المخرج غير متمكن من أدواته ، أوأن يكون المخرج غير ملم بتقنيات فن المونتاج بالقدر الكافي ، فحينئذ يلجأ إلى هذا الأسلوب الذي يضمن له النتيجة النهائية التي يريدها ، فيقوم بالتصوير من أكثر من زاوية ثم يترك الأختيار للمونتير .

إنما المخرج المتمكن يعلم تماماً أثناء إخراجه للعمل بإن هذه اللقطة سيتم قطعها في هذه اللحظة ويعلم بنسبة قد تصل إلى ثمانين بالمائة المناطق التي سوف يقوم المونتير بالقطع فيها . وقد يعتمد المخرج على المونتير في مشاهد المعارك أوالمطاردات ، أما المشاهد التمثيلية فلابد أن يكون التصور معداً مسبقاً ويتم تنفيذ المونتاج بناءً على التصوير .

د/ منى الصبان:

ألم تقم بالتصوير بناءً على تصور مفصل كما أشرت ، وعند المونتاج قابلتك مفاجأت خالفت هذا التصور ؟؟

أ/ هنري بركات:

لا أعتقد أن هذا حدث معي ، فعادة ما أتواجد في موقع التصوير قبل العمل بساعة على الأقل ، ويكون معي المساعد وأحياناً المصور ، ويكون تصور المشاهد الموجودة في خطة عمل اليوم في ذهني جيداً وأرسم النقاط الهامة أوعناصر المشهد الأساسية على السيناريوومناطق القطع ... ألخ .

د/ منى الصبان:

هل تقوم بإعداد ديكوباج المشاهد قبل تصويرها بساعة ؟؟

أ/ هنري بركات:

تقريباً ، وقد ساعدني على القيام بذلك ، سابق عملي بالمونتاج وألمامي بتقنياته المختلفة . وأذكر تجربة مررت بها أثناء إخراجي لفيلم ( سفر برلك) في لبنان عام ١٩٦٨ ، وبرغم أنه يفترض البحث عن مواقع التصوير كخطوة أولى يليها كتابة السيناريو، إلا أن ظروف العمل أجبرتنا على كتابة السيناريوأولاً – والذي أشترك معي في كتابته الأستاذ كامل التلمساني ، والأستاذ عاصي الرحباني – ثم ذهبنا بعد ذلك للبحث عن مواقع التصوير ، وأذكر أننا قضينا حوالي أسبوع في التنقل من ضيعة إلى ضيعة ومن قرية إلى قرية إلى أن وقع أختيارنا على بلدة تدعى (بيت شباب) وذلك لتوفر كل المقومات التي تجعلها صالحة لتصوير أحداث الفيلم ، حيث كانت تقع في وادى أسفل ربوة عالية وبها قصر مهجور مطابق تماماً للقصر الموجود بالسيناريو.

إلا أننا عند التصوير واجهتنا مشكلة لأن أبعاد المكان لا تتناسب مع الفترات الزمنية المحددة للحوار بالسيناريو، فاضطررنا للتوقف يوماً كاملاً لكي نتمكن من حل المشكلة ، فعرضت على الأستاذ عاصي الرحباني أن يعيد كتابة حوار الفيلم بما يتناسب مع المكان ، فكنا نذهب صباح كل يوم تصوير ونقضي الفترة من السابعة صباحاً وحتى الثامنة والنصف في رسم المشهد على موقع التصوير ويعيد الأستاذ عاصي كتابة الحوار بما يتناسب مع عناصر المكان .

د/ منى الصبان:

هذه تجربة فريدة جداً ، أن ترسم المشهد وفقاً للمكان ، حيث أنه في العادة يتم إعداد المكان وتطويعه لكي يخدم السيناريو الموضوع مسبقاً!!

أ/ هنري بركات:

نعم ، لكن في حالتنا هذه لم يكن المكان متوفراً بل كان في خيال مؤلف الرواية ولهذا يعتبر هذا الفيلم حالة خاصة جداً فالديكوباج والحوار تم إعدادهما بناءاً على موقع التصوير ولو أنه في فترات سابقة كنا نقوم – تحت ميزانيات جيدة وظروف عمل أفضل – ببناء ديكور الأفلام استناداً على الديكوباج المبني على سيناريو الفيلم ، إلا أن ظروف العمل الحالية وتنفيذ أفلام كثيرة بميزانيات محدودة ، تجعلنا نضطر إلى الأستغناء عن عناصر كثيرة لخفض التكلفة الإجمالية للفيلم ، ومن أهم هذه العناصر الديكور والأكسسوار وغيرها .

ولا يخفى على أحد أن تصوير عدد كبير من الأفلام يتم داخل شقق سكنية ، وفي الغالب لا تتيح الشقة السكنية ما يريد أن يعكسه المخرج من خلال سيناريو الرواية ، فيضطر المخرج إلى أن يؤقلم السيناريو وفقاً للمكان ، ونعود هنا للتأكيد على أنه لابد أن يمتلك المخرج الوعي بالمونتاج مائة بالمائة، وأن يعلم تماماً أثناء التصوير أين سيتم القطع ، ولا يتأتى هذا إلا بزيارة أوزيارات مسبقة لموقع التصوير وإعداد الديكوباج أوبروفة كروكي للمشهد والمداخل والمخارج التي تتحرك الشخصيات منها وإليها ، وخط سير كل منهم ، والحوار وكيف سيتم تقطيعه وتوزيعه على لقطات المشهد ، وأقوم باتباع هذا الأسلوب في العمل حتى الآن .

**د/ منى الصبان:**

هل كنت ستصل إلى هذا المستوى من فن الإخراج لولم تكن عملت بالمونتاج في بداية حياتك المهنية ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

هناك فروق بين فن الإخراج وفن المونتاج ، لكن قطعاً إن لم أمتلك الدراية الكافية بتقنيات فن المونتاج ، لأصبحت مخرجاً متواضع المستوى ، ولأصبحت آليات الإخراج التي استخدمها ضعيفة ، أما عندما يمتلك المخرج هذا الوعي بالمونتاج ، فإنه يستطيع أن يقوم بتسليم المونتير المادة الفيلمية جاهزة للتقطيع ، ولا ينقصها إلا أن يتعامل معها بحرفيته في ضبط القطع وضبط إيقاع الفيلم بشكل عام .

**د/ منى الصبان:**

حدثنا قليلاً عن تجربة فيلم (دعاء الكروان) ، حيث أن معظم الطلبة للأسف لم يشاهد بقية أعمالك القديمة؟؟



**فاتن حمامة وأحمد مظهر في فيلم دعاء الكروان عام ١٩٥٩**

أ/ هنري بركات:

أذكر أن المشهد الذي تصاب فيه الفنانة أمينة رزق بالجنون وكان مشهداً مستقلاً بذاته ، كنا أثناء كتابة السيناريومترددين بين موقعين لوضعه في ترتيب المشاهد إلى أن قررنا وضعه في موقع ما ، وبرغم هذا قمنا بالتغيير إلى الموقع الآخر بعد مشاهدتنا للفيلم أثناء تنفيذ المونتاج .

د/ منى الصبان:

أتفضل تنفيذ المونتاج لأفلامك بنفسك ؟ أم أن تستعين بمونتير للقيام بذلك ؟

أ/ هنري بركات:

كنت قديماً أقوم بالمونتاج بنفسي وذلك حيث لأنه في فترات سابقة لم يكن يوجد متخصصون في فن المونتاج ، ولم يكن للمونتاج وضعه الحالي كمهنة وكفن ، وبعد ذلك ، وعندما توفر المتخصصون بدأت في الإستعانة بمونتير وأذكر أن أهم مونتير تعاون معي في أفلامي كان الأستاذ فتحي قاسم، وبرغم عدم دراسته الأكادمية لفن المونتاج إلا أنه كان يمتلك حساً فنياً سليماً قام بتنميته من خلال تفاعل موهبته الفطرية مع الخبرة العملية ، ومن فرط ثقتي في عمله وبعد أعوام من التعاون المثمر بيننا ، كنت أقوم بتسليم المادة الفيلمية ، وأتركه يقوم بعمل مونتاج الفيلم دون تدخل مني وأنا أثق تمام الثقة بأن العمل سوف يتم تنفيذه تماماً كما أريد . وكثيراً ما تصادم الأستاذ فتحي قاسم مع مخرجين بسبب عدم درايتهم الكاملة بالمونتاج وتسليمه مواد فيلمية غير صالحة للتركيب ، ويصعب عليه الخروج منها بنتيجة نهائية سليمة فنياً أومرضية لرؤية مخرجها .وكثيراً ما توقف مخرجون عن الإستعانة به في

أفلامهم – إلا أنه والحق يقال كان لديه كل الحق في صدامه معهم لفهمه الكامل ووعيه بتقنيات عمله .

**طالب :**

أود أن أسأل عن مونتاج الأغاني ، فالمعروف أنك أخرجت عدداً كبيراً من الأفلام الغنائية ، خاصة للمطرب فريد الأطرش ، ونظراً للمقولة التي تقرر أن الأغنية دائماً ما تعطل الدراما ، نريد أن نعرف كيف كنت تحل هذه المعادلة ؟ وما المدة التي تعتبرها مناسبة للأغنية بحيث لا تكون معطلة للدراما ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

هذه المسألة كانت موضع خلاف بيني وبين المطربين وخاصة فريد الأطرش



الفنان فريد الأطرش

فعلى حين يفترض ألا تزيد الأغنية في الفيلم عن ثلاث دقائق ، تجد أن أغاني فريد الأطرش كانت لاتقل بحال من الأحوال عن ست دقائق وفي أحيان

أخرى تصل إلى عشر دقائق كاملة ، فبالإضافة إلى ضرورة تناغم كلمات الأغنية ولحنها مع النسيج الدرامي للفيلم ، يجب ألا تزيد مدتها عن ثلاث دقائق لكي يتحملها الجمهور وقد توافر ذلك في أغاني فيلم شاطئ الغرام ، وأغاني فريد الأطرش كانت تتمتع بالشرط الأول إلا أنه كان يعيبها طول مدتها ، وكان فريد الأطرش يصر على عدم المساس بأغنياته بحذف أي جزء منها أوبتقصير مدتها بأي صورة من الصور ، وكان مرجعه إلى ذلك – كما كان يقول – معرفته التامة بذوق جمهوره ، على مستوى البلدان العربية كلها، وقد اقتنعت برأيه على مدار الأعوام بحكم النجاحات التي كانت تحققها هذه الأغاني .

وفيما يتعلق بتصوير الأغنية ، قد يظن بعضهم أن تصوير المطرب وهو يغني لمدة لاتقل عن ثلاث دقائق قد يكون أحد عناصر الملل الذي يصيب المتفرج ، إلا أن حب جمهور المشاهدين لمطربهم المفضل الذي كان يعتبر السبب الأساسي في مشاهدتهم للفيلم كان يجعلهم يتحملون مدة عرض الأغنية والتي قد تصل إلى عشر دقائق في بعض الأحيان ، فكنت لا أتكلف عناء تصوير أي لقطات أخرى لمشاهد طبيعية مثلاً أوالقمر أوالنجوم ، بل كنت أعطي الجمهور ما يريد ، فإن أراد فريد الأطرش أعطيهم فريد الأطرش أوعبد الحليم حافظ أومحمد فوزي كما هم كمطربين .

**طالبة :**

يحدث هذا فعلاً ، لدرجة أنني سمعت أنه في وسط أفريقيا اعتاد المشاهدون أثناء عرض أفلام فريد الأطرش أن يجلسوا فى مقهى بجوار دار العرض أثناء عرض الدراما الفيلمية ويدخلون دار العرض أثناء الأغاني فقط فحقيقة كان لكل من المطربين جمهور خاص جداً !!

**أ/ هنري بركات:**

فعلاً ، جمهور يذهب لمشاهدة الفيلم من أجل مطربه المفضل كما سبق وأشرت .

**طالب :**

هل كان يتم كتابة السيناريووفقاً لأغاني المطرب أم أن الأغاني كان يتم كتابتها وفقاً للسيناريو؟؟

**أ/ هنري بركات:**

يفترض أنه عند إعداد الفيلم ، يتم تحديد المواقع التي يمكن أن تتيح الدراما المجال فيها لوضع أغنية وهكذا .. ثلاث أوأربع أغنيات يتم كتابتها بحيث تتفق والسياق الدرامي لأحداث الفيلم ، ويتم مراعاة وضعها بحيث لاتخل بإيقاع الفيلم .

**طالب :**

وهل يمكن وضع أغنيات لا علاقة بينها وبين المشهد التي توضع به ؟

**أ/ هنري بركات:**

لا ، وعادة ما نعتمد على براعة كاتب السيناريوفي تركيب المشهد الذي يبرر للمطرب أن يؤدي أغنيته .

**د/ منى الصبان:**

وهل يمكن أن يتم إعداد موضوع فيلم بناءاً على عدد من الأغنيات لأحد المطربين ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

أنا شخصياً لم أقم بهذه التجربة من قبل فدائماً ما كنت أقوم بإعداد الفيلم أولاً ثم أقوم بوضع الأغاني المناسبة لهذا الموضوع .

**طالبة :**

ولكن ألا يمكن أن تكون الأغنيات معدة قبل إعداد موضوع الفيلم ؟؟

**د/ منى الصبان:**

هذا هوما قصدته تماماً

**أ/ هنري بركات:**

يمكن أن يتم هذا بين المطرب وملحن الأغنيات من ناحية وبين كاتب الرواية من ناحية أخرى لكن في مرحلة سابقة للإخراج .

**طالب :**

فيما يتعلق بإشكالية استغلال جماهيرية أحد المطربين للقيام ببطولة فيلم درامي ، فالآراء المختلفة التي قد تتعارض مع هذا الأسلوب كلية بحجة ضرورة مراعاة جدية السينما والأعمال الدرامية على وجه الخصوص ، وقد تتفق مع هذا الأسلوب على أساس أن لغة السينما تعتمد على المتعة كأحد أهم عناصرها ، شريطة أن يتم توظيف الأغاني بشكل جيد يتفق والنسيج الدرامي للفيلم .

**د/ منى الصبان:**

هذا مع الأخذ في الاعتبار، أنه ليس كل فيلم يصلح أن يتضمن أغنيات!!

**طالب :**

ولِمَ لا ، فقد رأينا أعمالاً درامية أذكر منها فيلم المخرج يوسف شاهين بعنوان (عودة الابن الضال) والذي تضمن مجموعة من الأغنيات ، وعدداً من الأفلام المبنية على أعمال درامية كالتي قام بها الفنان عبد الحليم حافظ وكانت ناجحة جداً .

أ/ هنري بركات:

الإشكالية التي تحدثتم عنها كانت موجودة منذ بداية تاريخنا السينمائي حيث بدأت الحاجة إلى إضافة الأغاني للأفلام المصرية وذلك لتيسير توزيعها في الأسواق العربية ، فدول شمال أفريقيا والمغرب العربي وبلاد الشام وما حولها لم يكن أهلها يفهمون اللهجة المصرية في البداية ، تماماً كما أن أهل مصر يصعب عليهم فهم اللهجة اللبنانية مثلاً ، وقد رأيت بعيني أثناء عرض فيلم (سفر برلك) مدى صعوبة فهم اللهجة اللبنانية من قبل الجمهور المصري، وكما قلت فإن الموزع العربي كان يحرص على تأكيد أهمية الأغاني والرقصات في الفيلم قبل الاتفاق على توزيعه لعلمه أن هذين العنصرين يضمنان إقبال المتفرج العربي على مشاهدة الفيلم .

ثم بعد ذلك ، وبمرور أعوام من اعتياد مشاهدة المتفرج العربي للأفلام المصرية أصبحت اللهجة المصرية مفهومة لديه تماماً ، في تطور إمبريالي واضح .

د/ منى الصبان:

هل من الممكن أن توضح لنا أكثر كيفية وصولك إلى هذه النتيجة ؟

أ/ هنري بركات:

المعنى واضح ، فالاستعمار الآن لا يعتمد على توجيه الجيوش للبلاد المراد استعمارها بل الاعتماد على استعمار العقل من خلال وسائل الإعلام المختلفة ، فعندما وصلنا إلى مرحلة فهم الجمهور العربي للهجة المصرية ، بدأنا تدريجياً في زيادة حجم الدراما والتقليل من الاعتماد على الأغاني والرقصات ، وأذكر أنني وكامل التلمساني وحلمي حليم وحسن عبد الوهاب

حلمنا كثيراً بسينما خالية من الأغنيات والرقصات إلى أن وصلنا لوقت أحتججنا فيه ضد نوعية الأفلام التي تعتمد على الأغاني أوالإستعراضات .

وعندها قررنا انتاج فيلم بعنوان (سجى الليل) وقامت مدام آسيا باتخاذ القرار نفسه في التوقيت نفسه بإنتاج فيلم بعنوان (العقاب) ، إلا أن فيلم سجى الليل فشل فشلاًجماهيرياً ذريعاً ، وأذكر أنني كنت شريكا في إنتاج الفيلم وكان يفترض أن أتقاضى نسبة من الأرباح بمقدار الثلث ، إلا أنني – ونتيجة لفشل الفيلم – لم أتقاض مليماً واحداً .

**د/ منى الصبان:**

هذا ثمن الريادة ، وخوض التجارب الجديدة !!

**أ/ هنري بركات:**

هذا حقيقي ، أما الفيلم الذي قامت بإنتاجه مدام آسيا بعنوان العقاب فقد نجح ولكن ليس النجاح المرجوفقد كانت مدام آسيا منتجة بكل ما تحمل الكلمة من معنى . وتستطيع تحقيق المعادلة الصعبة بين جراءة خوض تجربة جديدة كهذه وتحقيق الربح المادي في الوقت ذاته . وبعد هذا الفيلم ، قمنا بإنتاج فيلم (الواجب) دون أن نضيف إليه أية أغاني .

**د/ منى الصبان:**

على الرغم من الخسارة التي منيتم بها في فيلم سجى الليل ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

نعم ، فإن صاحب التجارب الجديدة في السينما ، إن لم يجد المنتج المتحمس ، فسيضطر إلى تنفيذها بنفسه . وفيلم الواجب ، برغم أنه تضمن شيئاً من الإستعراض إلا أنه لم ينجح هوالآخر كما كنا نأمل ، ثم قمت بإخراج فيلم (معلهش يا زهر) وغنى فيه الفنان كارم محمود .



**شادية وكارم محمود في فيلم معلهش يا زهر عام ١٩٥٠**

ما أريد أن أقوله أنه مرت فترة طويلة من محاولتنا لتقليل الإعتماد على الأغاني والرقصات في الأفلام ، إلى أن أصبح للدراما وضعها في السينما المصرية .

**طالب :**

أخرجت للسينما أكثر من مائة فيلم ، في حين أخرجت للتليفزيون مسلسلاً واحداً ...

**أ/ هنري بركات :**

لا ، أخرجت مسلسلاً آخر للتليفزيون في لبنان ، لكن تم تصويره بكاميرا ١٦ ملم .

**طالب :**

نعم ، أنا أقصد مسلسلاً واحداً أخرجته بتقنية الفيديوأي بكاميرتين . ونريد أن نعرف الفروق التي أكتشفتها بين تقنية الإخراج في السينما وفي التليفزيون ، وبين المونتاج السينمائي ومونتاج الفيديو.

أ/ هنري بركات :

بالتأكيد توجد أوجه أختلاف كما توجد أيضاً أوجه تشابه بينهما ، فكلاهما يعتمد على رؤية المخرج، وقد يكون التصوير بكاميرا واحدة مريحاً أكثر للمخرج ، حيث لا يتقيد كثيراً بالمجال الذي تتحرك فيه الكاميرتان ، ففي السينما يشعر المخرج أنه يمتلك عناصر المكان والديكور بالكامل ، أيضاً هناك خلاف هام ، يتعلق بالحوار ، فالفرق في عنصر الزمن بين الفيلم السينمائي الذي لا يتعدى الساعتين وبين المسلسل التليفزيوني الذي لا يقل عن عشرين حلقة مما يتيح غزارة في الحوار التليفزيوني ، والذي يجعل بعض المخرجين ينزلقون الى التطويل فى الحوار، لزيادة عدد ساعات العرض ، وبالتالي عدد حلقات المسلسل ، وهوما يؤثر على الناحية الاقتصادية وهذا عيب الاخراج التليفزيوني.

د/ منى الصبان:

وكيف يتم تلافي هذا العيب من وجهة نظرك ؟؟

أ/ هنرى بركات:

أن يتم التنفيذ كما فى المسلسلات الاجنبية الامريكية أو الأوربية مثلاً ، حيث الاعتماد فى بعض الأحيان على التصوير الخارجي وعدم استخدام اللقطات العامة ، لأن ذلك لايفيد في توصيل الأثر المطلوب إلى المشاهد .

وبالنسبة للمونتاج التليفزيوني فهو أيسر كثيراً من المونتاج السينمائي ، لأن جزءاً كبيراً منه يتم أثناء التصوير ( المونتاج الألكتروني )، ويساعد على ذلك أيضاً وجود مونتير متمكن من أدواته – كما حدث معي في التجربة التي خضتها في التليفزيون – فقد كان المونتير ينفذ ما أريد بكل دقة ويقوم

بعرضها على في الوقت نفسه من خلال تعامله مع مجموعة من الأزرار وهذا كل ما في الأمر ، فالتنفيذ الفوري عكس ما يحدث بالسينما ، فلا يتم تنفيذ المونتاج على المفيولا إلا بعد انتهاء التصوير .

**طالب :**

التغيير الذي طرأ على أفلامك الحديثة بالنسبة لأفلامك القديمة ، كان محل نقد فما السبب في ذلك ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

الأفلام القديمة كان أغلبها مبنياً على روايات أدبية لها قيمتها ، فروايات مثل "دعاء الكروان" أو"الحرام" لا تتكرر كثيراً ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان المناخ العام قديماً يشجع الفنانين على الحماس للأعمال التي يقدمونها ، والحماس أحد أهم عناصر الإجادة فإن لم يستطع المخرج أن يحب العمل ، سوف يكون تنفيذه بشكل ميكانيكي ، وأذكر أنه في أوقات مبكرة لعملي السينمائي ، كنت أتحمس لرواية ما لدرجة أنني أسعى إلى كاتبها لكي أطلبها منه ولوكنت أنوي إنتاجها كنت أشتريها بأي مبلغ يطلبه .

أما الآن ، فالحماس غير موجود ، كما أن الروايات الجيدة غير متوفرة بالشكل الذي يتيح الإختيار من بينها ما يصلح لتحويله إلى سيناريوسينمائي .

**د/ منى الصبان:**

ألا يوجد لديك مانع من خوض تجربة الإخراج التليفزيوني مرة أخرى ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

لا ، لا مانع لدي بالمرة بشرط أن أجد موضوعاً جيداً يثير حماسي ، كالرواية التي قمت بإخراجها في التجربة الأولى .

**د/ منى الصبان:**

هل قمت بكتابة السيناريولتّجربتك الأولى في التليفزيون ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

لا ، كان أ. عبد القادر نجيب هوكاتب السيناريو، لكن قطعاً حدثت تعديلات في السيناريونتيجة تدخلي كمخرج ، وهذا شيء طبيعي ، وقد يكون إحداث التعديل أثناء كتابة السيناريوأوأثناء تصوير العمل أوحتى بعد الإنتهاء من التصوير وأثناء تنفيذ المونتاج ، فإذا تصادف ظهور شخصية معينة في أحد المشاهد لم تكن قد أخذت كفايتها من التطور ، فلابد من تعديل السيناريو لكي تتطور الشخصية حتى تصل إلى هذا المشهد .

فلوعرض على رواية جيدة في التليفزيون ، فسوف أقوم بإخراجها بالتأكيد . ولوأن العمل بالتليفزيون ذوإيقاع متلاحق ، ويرتبط التصوير فيه بعدد ساعات محدودة .

**د/ منى الصبان:**

وهل اضطرك الإيقاع المتلاحق هذا إلى التغاضي عن أخطاء معينة قد تحدث نتيجة السرعة أوغير ذلك ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

أكيد ، فهذا الإيقاع لا يعطي الفرصة للإعادة مثلاً فلا تتحقق الإجادة الكاملة في الأداء التمثيلي ولا في الأداء الإخراجي بصفة عامة .

**د/ منى الصبان:**

هــلْ تفضل تصوير العمل التليفزيوني بكاميرا واحدة أم بأكثر من كاميرا ؟؟

أ/ هنري بركات:

يعتمد استخدام كاميرا واحدة أوأكثر من كاميرا على متطلبات المشهد ، فتصوير مشهد حواري لإثنين من الممثلين يجلسان إلى منضدة في كازينو مثلاً، يتم تنفيذه بكاميرتين ، يتم وضع كل منهما في مواجهة أحدى الشخصيتين .

طالبة :

وهل يتم تنفيذ المشهد نفسه في السينما بالأسلوب نفسه ؟

أ/ هنري بركات:

الفكرة واحدة ، لكن تكنيك السينما يتطلب أن يكون المشهد أكثر تركيزاً مما لوتم تنفيذه للتليفزيون ، وذلك مراعاة لعنصر الوقت ، واستخدام كاميرتين في السينما في تصوير بعض المشاهد يوفر الوقت والمجهود أثناء التصوير .

طالب :

بالنسبة لتصوير الأغاني، هل كنت تقوم بتصويرها بأكثر من كاميرا ؟؟

أ/ هنري بركات:

لا ، عادة ما يتم تصوير لقطات الأغنية بكاميرا واحدة ، إلا في المشاهد التي يمتزج فيها الغناء بالإستعراض مثلاً ، فيمكن الإستعانة بعدد من الكاميرات قد يصل إلى ثلاث كاميرات ، يتم توزيعهم كالآتي : الكاميرا الأولى تقوم بتصوير المجموعة الإستعراضية كلها في لقطة عامة جدا ، والكاميرا الثانية تقوم بتصوير المطرب والراقصة الأولى في لقطة قريبة متوسطة Medium close ، في حين تقوم الكاميرا الثالثة بتصوير الراقصة الأولى في لقطة قريبة جدا Extreme close ، وهذا التوزيع يضمن راكور

المشهد بشكل أساسي بالإضافة إلى توفير الوقت والجهد الذي يبذله العاملون في الفيلم من فنانين وفنيين .

**د/ منى الصبان:**

أعتقد أن هذا الأسلوب ييسر عمل المونتير بشكل كبير !!

**أ/ هنري بركات:**

نعم ، سوف يقوم بتركيب لقطات الفيلم بشكل أفضل بحيث يحقق التوازن والإيقاع السليم للقطات المشهد .

**د/ منى الصبان:**

أعتقد أننا وصلنا إلى نتيجة هامة وهي أن المخرج الملم بتقنيات المونتاج يتميز عن غيره ممن لا يمتلك هذه المعرفة .

**أ/ هنري بركات:**

من دون شك ، والأمر الآن أيسر كثيراً نظراً لتوافر المعاهد الأكاديمية التي تتيح هذه المعرفة بشقيها النظري والعملي ، بحيث يتخرج الطالب وهو معد الإعداد الكافي لممارسة المهنة ، على عكس ما كان يحدث قديماً حيث لا توجد مثل هذه الصروح الأكاديمية ، فقد اعتدنا أن نعلم أنفسنا من خلال التجارب يدفعنا حبنا للمهنة التي ننتمي إليها .

فسواء تلقى المخرج تدريبه في معهد أواكتسب خبرته من الممارسة ، يميزه ذلك عن غيره ، والأمثلة كثيره على مخرجين بدؤوا حياتهم المهنية بممارسة فن المونتاج مثل أ. صلاح أبوسيف وأ. كمال الشيخ .

**د/ منى الصبان:**

بمناسبة الحديث عن أ. كمال الشيخ ، وقد كان لي تجربة العمل معه كمساعدة للمونتير مع المونتير أ. سعيد الشيخ ، لاحظت أن أ. كمال الشيخ

يقوم أحيانا بتصوير اللقطات من أكثر من زاوية وبأحجام مختلفة ، وكان يترك حرية التصرف للأستاذ سعيد الشيخ لاختيار أفضل هذه الزوايا واستخدامها في الفيلم .

**أ/ هنري بركات:**

وأكيد كان يسبب الحيرة للمونتير !!

**د/ منى الصبان:**

أبداً ، فقد كان يتيح له مجالاً أكبر للتصرف أثناء المونتاج ، فهل هذا يعتبر عيباً في الإخراج ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

لا ، لا نستطيع أن نطلق عليه عيباً ، فمثلاً ، المخرجون الأمريكان يتبعون هذا الأسلوب في العمل ، لكن يجب أن نعلم أنهم لا يقيمون وزناً كبيراً لتكاليف تنفيذ الفيلم فيتم وضع ميزانيات ضخمة جداً للأفلام ، وفي الوقت نفسه تكاليف الإنتاج قليلة نسبياً لأن الفيلم الخام لا يكلفهم الكثير ، أما هنا في ظل الميزانيات المتواضعة التي يتم رصدها لإنتاج الأفلام ، فيصعب انتهاج مثل هذا الأسلوب .

**طالب :**

وأين رؤية المخرج عندما يتبع هذا الأسلوب ؟؟ وأنا أذكر أن الأستاذ صلاح أبو سيف أشار ذات مرة إلى أنه يمكن أن يتم تصوير المشهد من مائة زاوية لكن زاوية واحدة فقط هي التي تناسب الموقف .

**د/ منى الصبان:**

تعقيباً على ما قلت أذكر أنه في فيلم الليلة الأخيرة وكان من بطولة الفنان محمود مرسي والفنانة فاتن حمامة ، تم تصوير مشهد خناقة تحدث

بينهم حيث يدخل محمود مرسى إلى الغرفة تاركاً بابها مفتوحاً ويقوم بتوجيه الحديث الى فاتن حمامة وهى نائمة على السرير بنبرة صوت حادة ثم يتركها ويخرج ، هذا المشهد نفسه قام أ. كمال الشيخ بتصويره مرة أخرى .

**أ/ هنري بركات:**

هل قام بتصويره من زاوية أخرى !!

**د/ منى الصبان:**

لا ، قام بتصويره كما هولكن مع فارق واحد ، هوقيام الفنان محمود مرسي بغلق الباب وراءه بشدة بعد دخوله للغرفة .

**أ/ هنري بركات:**

أنا لا أعلم بالطبع الأسباب الحقيقة التي دفعت أ. كمال الشيخ إلى هذا التصرف إلا أن أصول الدراما تحتم التصوير بالشكل الثاني (غلق الباب) الذي يؤكد البعد النفسي والسلوكي للشخصية في هذا الموقف .

**د/ منى الصبان:**

فعلاً ، وهذا الشكل هوما قام بإختياره أ. سعيد الشيخ في المونتاج .

**أ/ هنري بركات:**

حسناً، فقد كان من الأولى أن يكتفي بتصويره بهذا الشكل .

**طالب :**

أستاذ هنرى كم كان عمرك عندما قمت بإخراج أول أفلامك ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

حوالي ستة وعشرين عاماً !!

**طالب :**

أذكر أن أ. صلاح أبوسيف ، قام بإخراج أول أعماله السينمائية، وكان أيضاً في الفترة العمرية نفسها ، وقام بالعمل كمونتير وهوأصغر من ذلك بعدة أعوام ، سؤالي يتعلق بتزايد السن الذي يقوم المخرج فيه بإخراج أول أفلامه هذه الأيام ، عندما تتاح له الفرصة لذلك ، فقد يصل إلى الأربعين ، بعد أن يكون قد قضى زمناً طويلاً في العمل تحت التمرين كمساعد .

**أ/ هنري بركات:**

أنا لا أعتبر أن ذلك شرط ، فمثلاً كم سيكون عمرك عندما تتخرج من المعهد ؟؟

**طالبة :**

واحد وعشرون عاماً .

**أ/ هنري بركات:**

وبعد ذلك بأعوام ثلاثة أوأربعة ، وتبعاً لنشاطك أوموهبتك قد تتاح لك الفرصة لأخراج أول أفلامك . ويجب أن تتنبه إلى نقطة هامه وهي وصولك إلى سن النضوج من خلال زيادة خبرتك الحياتية والإنسانية .

**طالب :**

ومعنى ذلك أن أنتظر فترة طويلة قبل أن تتاح لي فرصة الأخراج ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

ليس قبل أواخر العشرينات من العمر ، وأنا أعرف مخرجين بدأوا حياتهم المهنية في سن الأربعين.

طالب :

وماذا عن قلة الفرص المتاحة الآن ؟

أ/ هنري بركات:

يجوز أن الفرصة المتاحة الأن أمام جيلكم ، أقل من الفرصة التي كانت متاحة أمامنا ، وذلك لعوامل كثيرة من أهمها دخولنا المجال السينمائي في مصر في بداياته ، أعني أنه يوجد من يعتبرنا رواداً لهذا المجال وكان عنصر الهواية أكبر كثيراً من عنصر الحرفة ، وكنا نقوم بعملنا بدافع حبنا للمهنة ، كما سبق وقلت ، بغض النظر عن المكاسب المادية ، بعكس ما يحدث الأن ، فأذكر أنني تقاضيت مبلغ خمسة عشر جنيهاً أسبوعياً نظير عملي كمساعد مخرج ، وكنت سعيداً بهذا المبلغ ، أما الأن فلوأعطيت المساعد مبلغ مائتي جنيه في الأسبوع لن يكون راضياً .

د/ منى الصبان:

فعلاً، فالظروف قد تغيرت كثيراً عن ذي قبل .

أ/ هنري بركات:

ظروف المجتمع تغيرت ، وحب العاملين للمهنة لم يعد بالقدر نفسه ، فالخمسة عشر جنيهاً التي كنت أتقاضاها عن عملي كمساعد مخرج ، لم تكن تمنعني من أن أتطوع للعمل كمساعد مونتير وذلك لرغبتي الشديدة وتحمسي لتعلم أدق تفاصيل المهنة التي أحبها .

طالبة :

سمعت أن الأستاذ خليل شوقي عمل بنفسه في معمل الصوت وأحياناً في نجارة الديكور ؟؟

أ/ هنري بركات:

كلما عرف المخرج تفاصيل المهنة ، ولم يكتف بتقنيات تخصصه بل تعدى ذلك إلى كل التخصصات العاملة في المجال السينمائي ، كلما انعكس ذلك على آدائه المتخصص كمخرج ، إضافة إلى أن ذلك يساعده في توجيه الفنانين و الفنيين الذين يعملون تحت قيادته لعلمهم بأنه مدرك لتفاصيل عملهم .

د/ منى الصبان:

من المهم جداً أن يحب الإنسان عمله ، لكي يستطيع أن يؤدي ويصل إلى درجة إجادة هذا العمل ..

أ/ هنري بركات:

فعلاً ، فعلى الرغم من أن أعداد الفنيين الذين كانوا يعملون في صناعة الأفلام قديماً كان أقل كثيراً من أعدادهم اليوم ، إلا أن حبهم للعمل في هذا المجال كان يدفعهم للتعاون الشديد معا ، أذكر في أحد الأفلام كان هناك جزء من الديكور عبارة عن خيش مفروش بورق من نوع خاص ومدهون بالورنيش لكي يعطي الإيحاء بأن الأرضية تلمع ، فكنت أذهب – وأنا مساعد للمخرج – للبلاتوه قبل التصوير بساعة لكي أقوم بتلميع الأرضية ، ولوتصادف أن مساعد الصوت غير موجود كنت أقوم بإمساك ذراع الميكروفون الطويلة Giraffe .

وأذكر أنني عملت في البداية كمساعد للمخرج أحمد جلال ، فكنت مساعداً للمخرج وملاحظاً للسيناريو، ومسئولاً عن الراكور والمعمل والإكسسوار .. ألخ ، وكنت أقوم بالتجول على محلات الموبيليا مع مدام آسيا لإختيار الموبيليا التي سيتم استخدامها في الأفلام . أما الآن فلم يعد هذا الاهتمام موجوداً على الرغم من تزايد أعداد العاملين بالأفلام .

**د/ منى الصبان:**

فعلاً ، هذا الإحساس لم يعد موجوداً على جميع المستويات، وتشعر بأن الفنانين والفنيين يذهبون إلى أعمالهم لمجرد أداء واجب ثقيل على نفوسهم !!

**أ/ هنري بركات:**

ظروف الحياة كلها تغيرت ، وأنا أعتبر نفسي محظوظاً لأني عشت أغلب حياتي في ظل الظروف السابقة التي كانت أفضل بكل المقاييس .

**طالب :**

وحبك للمهنة انعكس على اختيارك لموضوعات أفلامك – خاصة القديم منها – فكانت النتيجة أعمالاً جيده لها قيمتها !!

**أ/ هنري بركات:**

وإلى الآن، لا أستطيع أن أقوم بإخراج موضوع ما، إلا إذا كنت متحمساً لهذا الموضوع ، فأذكر أن أحد أصدقائي أشـــار على بقراءة رواية ( الحرام )



**فاتن حمامة في فيلم الحرام عام ١٩٦٥**

فقرأتها في ليلة واحدة وأعجبت بها جداً ، فقمت بإرسالها إلى مدام فاتن حمامة في اليوم التالي ، فقرأتها واتصلت بي في اليوم نفسه لتبلغني إعجابها الشديد بها ، وتطلب مني شراء القصة وإعدادها كفيلم سينمائي ، هذا كله بعكس ما يحدث الآن عموماً فقد تنقضي أسابيع قبل التمكن من قراءة رواية ما ، وقد تجد الممثل منشغلاً بالعمل في أكثر من فيلم ومسلسل فتنقضي أسابيع أخرى قبل أن يرد بالموافقة ، وهكذا يذوب الحماس شيئاً فشيئاً .

**طالب :**

ما هي نوعية الموضوعات التي قد تثير حماسك لإخراجها الآن ؟؟ وهل يمكن أن تقوم بعمل جزء ثان لفيلم (في بيتنا رجل) ؟

**أ/ هنري بركات:**

لا .. لا يمكن عمل جزء ثان من فيلم (في بيتنا رجل) في الوقت الحاضر .. وبالنسبة لي لا بد وأن أجد السيناريو الجيد الذي أتحمس له لأقوم بإخراجه .. فإن وجدته .. فلم لا ؟

**طالب :**

وماذا عن الموضوعات التي تحب أن تقوم بإخراجها ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

الآن ؟؟

**طالب :**

نعم ، من مشاكل الحياة التي نعيشها ..

**أ/ هنري بركات:**

لا يوجد موضوع بعينه ، فمثلاً عندما قرأت رواية (الحرام) ، لم تكن لدي أدنى فكرة عما يطلق عليه (الترحيل) ، إلا أن الموضوع مسني لدرجة

أن دمعت عيناي بعد قراءته ؛ فقررت أن أقوم بإخراج عمل عنه، فأنا أعتبر نفسي أرضاً جاهزة للزراعة تنتظر أن تأتيها بذرة جيدة ، لتنبت وتصبح شجرة مثمرة ، فإن وجدت الرواية أوالسيناريوالجيد ، فأقوم بإخراجه بعد أن يحدث التفاعل بيني وبين الموضوع الذي يثير حماسي للعمل ، فأنا منذ فترة طويلة أود أن أقوم بإخراج عمل يتحدث عن فلسطين مع مدام فاتن حمامة ، لكني أنتظر عملاً غير سياسي بل عملاً إنسانياً بالدرجة الأولى .

د/ منى الصبان:

ولكنك لن تستطيع أن تغفل الجانب السياسي في القضية بأى حال من الأحوال ؟؟

أ/ هنري بركات:

طبعاً ، لكن يمكن أن نستغل القضية الفلسطينية كخلفية تتحرك أمامها أحداث الفيلم التي تعتمد على موضوع إنساني في الأساس ، وذلك كما حدث في فيلم الحرام الذي تم إتخاذ موضوع التراحيل كخلفية لأحداثه .

د/ منى الصبان:

لكنها كانت خلفية قوية لدرجة أننا شعرنا أنها خط أساسي Foreground !!

أ/ هنري بركات:

وهذا ما أتحدثُ عنه ، فالخط الإنساني في الفيلم هو نتيجة لتفاعل المتفرج مع الخلفية ، يؤثر فيها ويتأثر بها .

طالب :

ألم يعرض عليك مثل هذا السيناريو؟؟

أ/ هنري بركات:

أذكر عندما كنت في أمريكا لاستلام جائزة ، قابلت اثنين من رجال الأعمال الفلسطينيين وطلبوا مني أن أقوم بإخراج عمل عن الانتفاضة ورحبت بذلك ، وعرضوا على مدام فاتن حمامة أن تقوم بدور البطولة فرحبت بذلك أيضاً إلا أن المشروع لم يتم مع أن موضوع الانتفاضة من أهم الأحداث التي مرت بفلسطين ، وأذكر أنني شاهدت فيلماً وثائقياً رائعاً عن هذا الموضوع بعنوان (سنين الغضب) .

د/ منى الصبان:

حبذا لو شاهدناه ، فسيكون إضافة لمعلوماتنا عن الانتفاضة .

أ/ هنري بركات:

هو فيلم جيد جداً ، أخرجه مخرج أمريكي وصور في شكل استجواب للإسرائيليين واستجواب مقابل للعرب ، وعرض لمختلف وجهات النظر للعناصر المشتركة في المشكلة ، وأنا محتفظ بشريط الفيديو الخاص بالفيلم .

د/ منى الصبان:

ليتك تحضر لنا هذا الشريط ، هل هو NTSC أم PAL أم SECAM ؟؟

أ/ هنري بركات:

كان على NTSC ثم تم نقله إلى SECAM .

د/ منى الصبان:

بالنسبة للمسلسل الذي قمت بإخراجه للفيديو، بأى نوع تم تصويره ؟؟

أ/ هنري بركات:

كان على شرائط واحد بوصة One Inch .

**طالب :**

ألم يعرض عليك إخراج فيلم عن حرب أكتوبر ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

لا ، ربما لأن أغلبهم يعتبروني مخرجاً عاطفياً .

**د/ منى الصبان:**

لكن ألا يسعى المخرج للبحث عن الموضوع إذا تفاعل مع حدث معين؟؟

**أ/ هنري بركات:**

الحقيقة لم أجد الموضوع المناسب ويؤكد كلامي عدم وجود أفلام تم تنفيذها تتناسب والحجم الحقيقي لحرب أكتوبر .

**د/ منى الصبان:**

فعلاً ، هي أفلام عادية لا ترقى لمستوى الحدث ..

**أ/ هنري بركات:**

لا بد من توافر موضوع يتيح إنتاج فيلم ، كفيلم كل شيء هادي في الجانب الغربي All quite in the western front ثم هناك مسألة الإمكانيات التي يجب توافرها لإنتاج مثل هذا الفيلم ، تماماً كما قام الأستاذ رمسيس نجيب بالاستعانة بإمكانيات القوات المسلحة لإنتاج أفلامه ولو أن الأمر بتسخير إمكانيات القوات المسلحة اقتصر على توفير الإمكانات المادية والبشرية فقط دون توافر عوامل الانضباط للجنود مثلاً ، مما زاد من صعوبة مهمة القائمين على التنفيذ .

**طالب :**

نعرف أنك حصلت على جائزة أمريكية ، نريد أن نتعرف على ظروف هذه الجائزة لأننا نعتبر ذلك تقديراً للفنان المصري في كل مكان في العالم ؟؟

**أ/ هنري بركات:**

الجائزة قام بتقديمها التليفزيون العربي الأمريكي الموجود بالولايات المتحدة الأمريكية وكانت بعنوان إنجازات الحياة Life Achievement وهي تقدير لمجمل الأعمال التي يقوم بها الفنان خلال حياته الفنية ، وقد حصلت عليها الفنانة فاتن حمامة في العام نفسه أيضاً وتم ذلك خلال احتفال كبير في مدينة لوس أنجلوس ، وقد قام عمدة المدينة بتسليمنا شهادات تقدير بالإضافة إلى كأس يعبر عن الجائزة المقدمة من هذا التليفزيون.



# حلقة بحث
# مع الأستاذ سمير سيف
## وطلبة المعهد العالي للسينما
## قسم المونتاج

**د/سمير سيف :**

محدثكم سمير سيف ، تخرجت من المعهد العالي للسينما – قسم الإخراج – في يونيو ١٩٦٩ ، وما أزال أعمل بالمعهد حتى هذه اللحظة . وقد تخرجت في الدفعة السادسة على اعتبار أن أول دفعة تخرجت من المعهد عام ١٩٦٣ ، بعد إنشاء المعهد عام ١٩٥٩ .. يعني من أخريات الدفعات التي كان لها شرف الدراسة على أيادي عمالقة التدريس بالمعهد ، مما كان له أكبر الأثر في تكويني كسينمائي ، علاوة على فرصة الاحتكاك بكبار الأدباء والمثقفين ، والذي ساهم بشكل مباشر في تكوين شخصيتي .

قبل تخرجي عام ١٩٦٩ ، عملت كمساعد مخرج مع الأستاذ شادي عبد السلام وأنا ما أزال طالباً .. في فيلم روائي قصير بعنوان ( الفلاح الفصيح ) ، وبالمناسبة فقد عمل معي في هذا الفيلم عدد من زملائي فى المعهد .. أذكر منهم علي بدرخان ، عاطف البكري ، عاطف الطيب وسمير عوف .

وبعد تخرجي – وفي عام ١٩٧٠ – عملت كمساعد مخرج مع الأستاذ يوسف شاهين ، وكان يعمل في النسخة الثالثة والأخيرة لفيلم (الناس والنيل) ،

ثم عملت لمدة عامين ونصف العام تقريباً كمساعد مخرج مع الأستاذ حسن الإمام ، وفي عام ١٩٧٢ قمت بإخراج أول فيلم روائي قصير بعنوان ( مشوار ) عن قصة قصيرة للأستاذ يوسف إدريس وكان من إنتاج التليفزيون المصري ، وذلك أثناء فترة عملي كمساعد مخرج والتي انتهت عام ١٩٧٤ .

وفي عام ١٩٧٥ ، قمت بإخراج أول أفلامي الروائية الطويلة بعنوان



نور الشريف وشويكار في فيلم دائرة الانتقام عام ١٩٧٥

( دائرة الانتقام ) إلى أن وصل عدد الأفلام الروائية الطويلة التي قمت بإخراجها حتى العام الماضي ما يقارب السبعة عشر فيلماً ، بالإضافة إلى إخراج ثلاثة مسلسلات للتليفزيون .

د/ منى الصبان :

سمير. . سنناقش اليوم علاقتك كمخرج بالمونتاج ؟

**د/سمير سيف :**

أعتقد أنه بما أننا في حلقة بحث ، فإن طلبة القسم الموجودين هم الذين سوف يدفعون بسير المناقشة ، وبما أننا في قسم المونتاج ، فسوف أبدأ بمقدمة بسيطة عن علاقتي كمخرج بفن المونتاج .

**أ/سعيد الشيخ :**

فيما يتعلق بعلاقة سمير سيف بالمونتاج ، أذكر أنه وبعد عمله مع الأستاذ حسن الأمام بدءاً من فيلم بعنوان ( قلوب العذارى ) ومروراً بفيلم بعنوان ( حب حتى العبادة ) ...

**د/سمير سيف : « مقاطعاً »**

هذا الفيلم كان من بطولة صلاح ذوالفقار وتحية كاريوكا ..

**أ/سعيد الشيخ :**

نعم ، ومن ثم عمل مع الأستاذ حسن الإمام في فيلم بعنوان ( أميرة حبي أنا ) ، وفيه قام سمير بمراجعة مونتاج الفيلم معي ، وقد بذل جهداً يذكر له جعلني أعتبره مخرجاً سينمائياً مونتاجياً بالمقام الأول وقد كان ذلك أول تعاون فني مباشر بيني وبينه.

**د/سمير سيف :**

لقد عاصرت الأستاذ سعيد الشيخ في مرحلة من حياتي ، وقد ساهم في خلق علاقتي بفن المونتاج ، تلك العلاقة التي لم تتوافر للكثيرين ، والتي بدأت بمحض المصادفة أثناء دراستي بالمعهد ، عندما طلب منا ورقة بحث يتناول فيلم ( دعاء الكروان ) مقارنة بين الرواية لعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين والعمل السينمائي الذي أخرجه الأستاذ هنري بركات ، وقمت بعمل

ورقة البحث وقدمتها إلى الأستاذ أحمد الحضري الذي كان مسؤولاً عن مادة التذوق السينمائي والذي أعجب بها ، مما دعاه إلى تكليفي بكتابة تفريغ لديكوباج الفيلم والذي وقع الاختيار عليه – لأول مرة – لتقديمه في أحد أبواب مجلة كانت تصدر في الستينيات بعنوان ( السينما والمسرح ) اعتادت على تقديم سيناريو أو ديكوباج نص سينمائي لأفلام فرنسية أو إيطالية أو تشيكية .

وعليه فقد وفروا لي نسخة من الفيلم ، قمت بكتابة الديكوباج له ، نقلاً عن المفيولا وذلك يومياً عقب انتهاء اليوم الدراسي .. يعني مثلاً يبدأ المشهد Close up (لقطة قريبة) ، ثم تتراجع الكاميرا ، فتظهر (س) وتقول الجملة (.........) وتستمر الكاميرا في التراجع لتكشف (ص) ، يتحرك (ص) فتتحرك الكاميرا معه ، يعني وصفاً تفصيلياً دقيقاً لكل لقطة من الفيلم ، وبالتالي حفظت الفيلم لدرجة تصورت وقتها أنني أعرف الفيلم أكثر من الأستاذ هنري بركات نفسه من كثرة مراجعتي للقطات .

**د/ منى الصبان:**

في أي عام دراسي كنت وقتها ؟

**د/سمير سيف :**

كنت في عامي الثالث بالمعهد ، وقد أثارتني تلك التجربة وشدتني إلى أقصى درجة .. وبعد ذلك في العام الرابع ، تلقيت ( كورس ) تحليل الأفلام مع الأستاذ سعيد الشيخ ، الذي قام بتوجيه عينيى لأكثر التفصيلات دقة لكثير من الأفلام بعد أن اقتصرت تجربتي الأولى مع فيلم ( دعاء الكروان ) على مجرد المشاهدة والتسجيل .

بعد ذلك وبعد تخرجي وتعييني معيداً بالمعهد ، ولم يكن المعهد وقتها بالازدحام الموجود حالياً ، ونظراً لعملي بالثقافة الجماهيرية لفترة اقتربت من الأربعة أشهر وتعرفي على ما تحتويه مخازنهم من أفلام ، وبعد أن توطدت علاقتي بالعاملين هناك كنت أستعير أفلاماً عادةً كانت فرنسية لمخرجين أمثال جان بيير ميلفيل ، جان لوك جودار وكنت أخذها على المفيولا ٣٥ مللي عقب انتهاء اليوم الدراسي ، يعني مثلاً قمت بكتابة ديكوباج كامل بالحوار لفيلم (على آخر نفس) لجودار ، هذا فضلاً عن غيره من الأفلام .

**د/ منى الصبان:**

وهل كتبت ديكوباج تلك الأفلام باللغة العربية ؟

**د/سمير سيف :**

طبعاً باللغة العربية – أذكر أيضاً إنني كنت عندما أجد بعض المشاهد التي تتميز بشئ خاص من أحد الأفلام ، كنت أقوم بنقلها بأدق التفاصيل وأقوم بعمل خطة Plan لها ، على اعتبار أنها دراسة .

ومن هذه الأفلام ، فيلم فرنسي بعنوان (قبعة مرشد البوليس) للمخرج الفرنسي جان بيير ميلفيل ، كان فيه مشهد استمر على الشاشة تسع دقائق بالضبط ، في ديكور واحد ، وكان عبارة عن تحقيق مع (جان بول بلموندو).

وبمناسبة حديثنا عن فن المونتاج ، نحن نعرف أنه قد جرى العرف بأن يتم تنفيذ القطع عقب انتهاء جملة الحوار مباشرة . الا أنني لاحظت أن المخرج الفرنسي جان بيير ميلفيل يترك على الأقل اثني عشر كادراً بعد انتهاء جملة الحوار وهو ما يعتبرخطأ طبقاً للقواعد التقليدية المتعارف عليها ، الا أنه – ونظراً لأن شخصيات أفلام هذا المخرج تتميز بأنها تراجيدية

إغريقية برغم الطابع البوليسي الغالب على أفلامه – فقد أضفى استعماله لتلك التقنية غير التقليدية إيقاعاً يكسب بدوره نوعاً من الرصانة لأداء شخوصه .. وعندما تنهي الشخصية حوارها وتنتظر بعدها برهة يجعل كلمات الشخصية تترك أثرها ليس فقط في الشخصية التي تحاورها ، ولكن أيضاً تترك أثرها في المتفرج .

**طالبة :**

في أى الفترات تم إخراج هذا الفيلم ؟

**د/ سمير سيف :**

أحب أن أذكر أولاً أن المخرج الفرنسي جان بيير ميلفيل هو الأب الروحي للموجة الجديدة ، وكان أول من ذكر تعبير الحلقة المفرغة أو الشيطانية Vicious circle فيما يتعلق بأنه لكي يعمل في المجال السينمائي لابد أن يكون عضواً في نقابة السينمائيين ، ولكي يصبح عضواً في النقابة ، لابد أن يكون قد قام بإخراج أعمال سينمائية بالفعل ، ولهذا فقد قرر أن يكسر تلك الحلقة المفرغة ، ويقوم بإنتاج أول فيلم بأقل تكلفة ممكنة ، بدءاً من عدم الاستعانة بأسماء معروفة مروراً باستخدامه عربة خضار كشاريوه ، إلى آخره من الوسائل التي ابتدعتها الموجة الجديدة لخفض تكاليف إنتاج الأفلام ، وأيضاً نظراً لعدم توفر إمكانيات المعمل ، فهي لا تستخدم وسيلة المزج Dissolves أو الاختفاء والظهور التدريجى Fades ، وتستعمل فقط وسيلة القطع Cut ، وهكذا قام المخرج (جان بيير ميليفل) بوضع أسس أسلوب الموجة الجديدة التي بدأها في عام ١٩٤٧ في فيلم بعنوان (صمت البحر) .

**د/ منى الصبان :**

وهل كان ذلك قبل (جودار) ؟

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، ولذلك واعترافاً من جودار بفضل جان بيير ميلفيل فقد استعان به كنوع من التحية أو الامتنان في فيلم بعنوان (على آخر نفس) في دور مفكر يقوم بطل وبطلة الفيلم بتوجيه الأسئلة إليه ضمن مؤتمر صحفي في أحد المطارات .

ثم بعد ذلك قام جان بيير ميلفيل – كنوع من الحوار – بالرد على جودار بفيلم وضع له عنوان (النفس الثاني) عام ١٩٦٢-١٩٦٣ ، ونلاحظ أن هذا الحوار لم يقف عند حد عنوان الفيلم ، بل امتد ليشمل تحليل الشخصيات والأحداث التي تمر بها .

**د/ منى الصبان :**

لاحظت أن اسم (جان بيير ميلفيل) لا يتردد كثيراً عند الحديث عن الموجة الجديدة ؟

**أ/ سعيد الشيخ :**

(جان بيير ميلفيل) لم يكن مخرجاً فحسب ، بل كان ناقداً سينمائياً أيضاً.

**د/ منى الصبان:**

أعلم ذلك ، إلا أنه عند قراءة مقال مثلاً يتحدث عن الموجة الجديدة ، يذكر لسم جودار فقط !!

**د/ سمير سيف :**

(جان بيير ميلفيل) ، أعتبره مخرجي المفضل ، وأحتفظ له بثلاثة أفلام قمت باحضارها من فرنسا وأحاول أن أستكمل مجموعته الكاملة حيث أنه توفى عام ١٩٧٤ .

**د/ منى الصبان :**

مخرجك المفضل !! مع أن أفلامه لا تتسم بالحركة مثل أفلامك ؟

**د/ سمير سيف :**

لا .. لقد تعلمت من أفلامه كيف تكون أفلام الحركة... وعلى أية حال، نعود لموضوع التحليل الدقيق للأفلام ، والذي كون لدى خلفية جيدة جداً ، فأنا أذكر أنني كنت محظوظاً لتعاون أ. سعيد الشيخ معي في أول ثلاثة أفلام قمت بإخراجها ، وقد أفادني كثيراً أنني لم أكن مخرجاً بالمعنى المعروف ، فالمخرج عادةً يقتصر دوره على التوجيه في البلاتوه ويقوم بالإشراف من وقت لآخر على باقي أفراد الفريق ومنهم المونتير ، الا أنه لا يتدخل بالعمل الفعلي للمونتاج ، هذا إن توافر له الوقت أصلاً لذلك ، الا أنني اعتدت على عكس ذلك تماماً ، فقد اعتبرت نفسي مخرجاً ، ومخرجاً مساعداً ، ومونتيراً مساعداً ..... ألخ .

**ومن خلال تعاملي مع الأستاذ سعيد الشيخ أمام المفيولا تعلمت أدق خبايا فن المونتاج عن طريق العمل الفعلي ، وأعترف هنا بدور الأستاذ سعيد الشيخ في السماح لي بذلك ، وإدراكي لقيمة ذلك مع مرور الأيام لأن العلم بآليات العمل يساعد المخرج ، بدءاً من مرحلة الإعداد للعمل ، فهي تمكنه من معرفة المشكلات التي قد تعترض سير عملية المونتاج وتتيح له فرصة وضع تصور مسبق لما سوف يحدث أثناء المونتاج .**

مثلاً ، عند تصوير لقطة معينة أعلم تماماً كم جزء منها سوف أستخدمه في الفيلم ، وهذه التقنية توفر فى مرحلة التجهيز setup ، بمعنى أنني أستطيع – من الزاوية الواحدة – أن آخذ مراحل مختلفة من الحركة على أساس إدراكي مسبقاً عن كيفية تطور هذه الحركة . مما يساعد في خفض التكلفة النهائية للعمل ، ويلعب هذا دوراً مهماً من الناحية الاقتصادية .

أيضاً هناك بعض التقنيات التي قد تغيب عن البعض ، الا أن الإلمام بها – وهذا لا يتأتى إلا من خلال الممارسة الفعلية للمونتاج – يجعل المخرج يأخذها في الاعتبار عند الإعداد للعمل ، وأذكر من تلك التقنيات – على سبيل المثال – ما يسمى بالـــ Room Tone أو الخلفية الصوتية للقطة ، وهي ببساطة عمل Loop لجزء من شريط صوت بهدف التأثير على إيقاع المشهد أو استخدام Wild track أى شريط حر لمصاحبة أحد المشاهد ، ويعتمد استخدام أحد تلك التقنيات على مدى ملاءمته لطبيعة المشهد .

وهكذا ، ولحسن حظي – أضفى الاحتكاك مع أستاذ مثل سعيد الشيخ في أوائل أفلامي على علاقتي بالمونتاج صفة أكثر خصوصية من الآخرين لم يتوافر لهم مثل حظي وجعلني كما يقال Editing Oriented أو أن محور أهتمامي الأساسي هو المونتاج .

**د/ منى الصبان :**

يعني المونتاج موجود عندك في الخلفية باستمرار ؟

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، تماماً كما نجد من هو ذهنه موجه باستمرار ناحية السيناريو Script Oriented، وهو ما يوحد وجهة نظره مع وجهة نظر الصراع الدرامي

بين الشخصيات ، ويوجد أيضاً من هو Photography Oriented ، أي أنه لا يرى في المشهد – في المقام الأو ل – الا الإضاءة ، من حيث شدتها والجهة التي تنبع منها وتأثيرها على الشخصية، وكذلك الإضاءة الخلفية Back Light، وقد يتغاضى عن أشياء أخرى ليست على نفس الأهمية بالنسبة إليه .

ورغم أنني لم أمارس المونتاج بشكل محترف قبل ممارستي للإخراج إلا أنني أعتقد أن ذهني Editing Oriented أي أن اهتمامي الأساسي هو بالمونتاج . وهذا طبعاً بسبب العلاقة الخاصة بيني وبين فن المونتاج ، والأهمية الكبيرة التي أو ليها له أثناء العمل .

**طالبة :**

أريد أن أسأل عن دور المونتاج في فيلم من أفلام الحركة ؟ وأهمية عملية القطع وطول اللقطات إلى غير ذلك ؟؟

**د/ سمير سيف :**

أود في البداية – أن أذكر مقارنة عقدها المخرج الكبير ( ستانلي كوبريك ) بين أسلوب (إيزنشتين وشارلي شابلن) ، فيقول إن شابلن هو المضمون Content البحت ، لأن قيمة شابلن كأسلوب إخراجي تكمن فيما يحدث داخل الكادر بمعنى أداء الممثلين وعلاقة اللقطات ببعضها وأي شيء آخر خلاف المضمون يأتي عنده في المرتبة الثانية أو الثالثة أو حتى الرابعة.

أما إيزنشتين ، فعلى العكس تماماً فهوالشكل Form الكامل بلا أدنى نظر للمحتوى ، فالأساس عنده هوتكوين الكادر ، أما المضمون فيأتي عنده في المرتبة الثانية أو الثالثة .

من خلال هذه المقارنة أريد أن أخرج إلى أن المونتاج يعتبر عصباً أساسياً بالنسبة لفيلم الحركة ، ولتوضيح هذا من خلال فيلم عاطفي حواري – كإتجاه معاكس لأفلام الحركة – يمكن أن يؤدي وصول الأداء العاطفي للمشهد لذروته في حين يصل الدور الذي يلعبه المونتاج إلى نقطة الصفر .

وهناك فيلم دائماً ما أضرب به المثل هو فيلم (لحن الوفاء) فى الفيلم هناك



عبد الحليم حافظ وشادية في فيلم لحن الوفاء عام ١٩٥٥

مشهد يبدأ بالفنان حسين رياض جالساً في مقدمة الكادر Foreground يشرب كأسه ويدخن سيجارته ، ثم يفتح أحد الأبواب في خلفية الكادر Background ليدخل منه الفنان عبد الوارث عسر ويجلس في المستوى الثاني ويبدأ حواره بجملة « ما أنش الأوان » ويستمر الحوار بينهما لمدة تقارب من الأربع دقائق .. هنا المشهد لا يلعب فيه المونتاج سوى دور صغير بينما تصل قيمة المشهد الى المتفرج مائة بالمائة ، والقيمة التي تتبع من خلال أداء الفنانين الكبيرين

وتعبيرات وجهيهما فضلاً عن الحوار وتكوين الصورة بالقطع ، دون الحاجة الى خلق علاقة بين لقطتين من خلال المونتاج .

أما أفلام الحركة فعلى النقيض تماماً ، لا يكتمل تأثير المشهد إلا بتمام مونتاجه ، حتى أنه في مرحلة التجميع الأو لى يكون مشهد الحركة هذا من المشاهد البشعة من كثرة أطواله ويمكن أن يوجد به تكرارات في الحركة بين اللقطة والتى تليها Overlapping لأن بعض الحركات يتم خلقها من خلال التداخل بين عدة لقطات ، وعليه فمشاهد الحركة في مرحلة التجميع الأولى لا تصل إلى إيقاعها الأخير إلا في المونتاج النهائي ، ولا يكتمل تأثيرها إلا بالمؤثرات الخاصة والموسيقى المصاحبة لها ، وكل هذا يشكل أساس مشاهد الحركة .

فالمونتاج هنا يشكل علاقة عضوية مع أفلام الحركة ، تماماً كعلاقة عملية التنفس بالأكسجين لا يمكن فصلهما عن بعضهما في حين أنه – وكما ضربت المثل – يمكن في نوعية أخرى من الأفلام أن نصل إلى التأثير المطلوب دون استخدام المونتاج .

**د/ منى الصبان :**

أعتقد أنك حتى لوقمت بتنفيذ الحركة المطلوبة داخل لقطة واحدة لمدة ثلاث دقائق مثلا فإنك لن تصل إلى التأثير المطلوب .

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، يصبح من الصعب جداً أن نصل إلى التأثير المطلوب هكذا ، فلنأخذ مثالاً على ذلك ، أفلام الكاراتيه التي يتم تشبيهها بالأفلام الاستعراضية، من ناحية أن حدوتة فيلم الكاراتيه ما هي إلا وسيلة لتقديم عدد من المعارك

التي تظهر مهارات اللعبة الرياضية ، تماماً مثل قصة الفيلم الاستعراضي التى تتميز بأنها وسيلة لعرض مجموعة من الاستعراضات الفنية ، كما أن فيلم الكاراتيه يعتمد اعتماداً كلياً على كفاءة بطله الرياضية في إظهار مهاراته البدنية ، والفيلم الاستعراضي مبني على براعة الراقص مثل (جين كيلي أو فريد استير) في استعراض مهاراتهم الراقصة .

كما أن أوجه التشابه بين هذين النوعين من الأفلام تكمن في وجود تشابه أكبر، ففي الفيلم الاستعراضي هناك الاستعراض الفردي والاستعراض الزوجي والاستعراض الجماعي ، أيضاً في فيلم الكاراتيه يوجد الاستعراض الفردي كما في قيام البطل بالتدريبات والاستعراض الزوجي كما في المباريات والاستعراض الجماعي كما في المعارك التي يستعرض فيها مجموعة من محترفي اللعبة مهاراتهم .

فهنا المقارنة بين هذين النوعين من الأفلام مقارنة ذكية جداً ، فبطل أفلام الكاراتيه هوعادةً بطل رياضي يمتلك مهارات اللعبة ، فتلك الأفلام يغلب عليها قلة استخدام المونتاج لأن البطل يستطيع أداء حركاته ومهاراته في لقطات كبيرة Long shots ، أما إذا كان البطل غير رياضي فيتم استخدام اللقطات العامة جدا Extreme Long shots لكي تخفي البديل (الدوبلير) ، واللقطة القريبة جداً Extreme Close-up لإظهار وجه البطل .

**د/ منى الصبان :**

هذا ما ذكره أندريه بازان !

**د/ سمير سيف :**

كلما استطاع الممثل نفسه أن يؤدي الحركات المطلوبة كلما زاد اقتناعنا كمتفرجين بتلك المشاهد ، إنما لا يلغي هذا دور المونتاج نظراً للتعقيد الذي

يتعلق ببناء الحركة ، ففي اللقطات العامة Long shots لا تستطيع الزاوية الواحدة أن تكون أفضل زاوية لكل جزء من الحركة ، وعلى ذلك فلا بد من تغيير وضع الكاميرا لاختيار أنسب وضع لإبراز كل جزء من الحركة .

**د/ منى الصبان :**

نعم ، لكن لوتم تنفيذ حركة الكاراتيه من أولها إلى آخرها في لقطة واحدة ستزداد مصداقيتها عما لو تم تنفيذها من خلال مونتاج عدة لقطات تم تصويرها من عدة زوايا !؟

**د/ سمير سيف :**

المصداقية تعتبر أحد العناصر ، في حين يعتبر التأثير عنصراً آخر ، بمعنى أنه يمكن أن يتم تصوير جزء من الحركة في لقطة عامة ولتكن للبطل مثلاً يقوم بتوجيه لكمة إلى شخصية أخرى ، ثم بعد ذلك تظهر الضربة في لقطة قريبة جداً ، مما يحدث الصدمة البصرية من خلال التناقض بين حجمي اللقطتين بالإضافة إلى تأثير الضربة على وجه متلقيها ، وهذا يؤدي إلى زيادة التأثير ويجعل الشحنة العاطفية المتولدة عن القطع هنا أقوى بكثير مما لو تم تنفيذ الحركة بكاملها في لقطة عامة .

وأريد هنا أن أذكر درساً بليغاً عن المخرج (ستانلي كوبريك) تحدث فيه عن الاختلاف بين المشاهد التمثيلية ومشاهد الحركة ، فهو يقول أن المشاهد التمثيلية نادراً ما يكون لها إعداد مسبق أو ديكوباج مسبق ، لأن هذا النوع من المشاهد يخضع للإضافات التي يقوم بها الممثلون أثناء الأداء ، مثلاً الحركات التي يمكن تسميتها بالمهنية التي يقوم بها الممثلون أثناء الأداء والتي لم توضع مسبقاً في الاعتبار أو رد فعل معين قام به أحد الممثلين تجاه المشهد، كل هذا لا يمكن التنبؤ به أثناء الإعداد للمشهد .

**طالب :**

نعم ، وإلا تحول الممثلون إلى إنسان آلي !

**د/ سمير سيف :**

تماماً ، يصبح الممثل خاضعاً للتصميم المسبق ، حيث يقوم المَخرج بمراجعة الأداء مع الممثل أولاً وهنا نقترب من المسرح تماماً فيما يتعلق بإعادة خلق اللحظة ، ثم بعد ذلك – ونتيجة للخبرة المكتسبة – يصبح من السهل تحديد أفضل وضع لتصوير المشهد ، هل يتم تصويره فى لقطة عامة Long shot أو يمكن ترك مساحة لأحد التفصيلات الدقيقة ( كمسكة يد ) مثلاً، هنا يقوم المخرج بكتابة الديكوباج وتحديد القطعات بناءً على الأداء النهائي الذي حدث في المشهد .

أما عن مشاهد الحركة ، فتكون تماماً كتصميم الرقصات ، حيث لا يمكن تصميم الرقصات بشكل ارتجالي ، بل يتم بعد الاستماع إلى الموسيقى وضع الحركات المناسبة والمحددة لكل أجزاء الرقصة ، أي لا بد لها من تصور مسبق وعلى هذا فإن المونتاج يوضع في الاعتبار منذ البداية خصوصاً في مشاهد الحركة وذلك لكي يتم تنفيذه وفقاً لهذا التصور المسبق .

**د/ منى الصبان :**

يعني ذلك أن قطعاتك تكون إخراجية وليست مونتاجية ؟ .. بمعنى أنك تقوم بعمل حساب تلك القطعات أثناء التصوير، ولا تترك تحديدها للمونتير ؟؟

**د/ سمير سيف :**

فعلا ، هذا ما يحدث بطبيعة الحال .

**د/ منى الصبان :**

أريد أن أذكر مثالاً لذلك ، كنت والأستاذ سعيد الشيخ نقوم بالأمس بعمل تحليل لفيلم (الكرنك) وتناقشنا حول أحد المشاهد التي يبدأ بلقطة للفنانين – نور الشريف في حوار مع سعاد حسني – وأمامهما تكتب لافتات إعلانية ، وفي آخر المشهد تتحرك اللافتة لتشكل (كاشا) أمام الشاشة ويحدث القطع على الفنان نور الشريف فى المشهد التالي يجلس في القهوة ، فهذا قطع قام به المخرج أثناء التصوير .

**د سمير سيف :**

فعلاً ، هذه نقلة زمنية تخدم أحداث الفيلم .

**د/ منى الصبان :**

هل معنى ذلك أن تلك النقلات لا يمكن خلقها أثناء المونتاج ؟؟

**د/ سمير سيف :**

بالنسبة إلى ما يمكن خلقه أثناء المونتاج ، أذكر مثلاً عند تصوير مشهد صراع بين شخصين يتم وضع تصور للحركة كاملة – وهذه تعتبر نقطة أساسية في إخراج الحركة – ثم يتم تجزئة الحركة ، فعند تنفيذ المشهد يصبح لدينا (بلوك) للصراع فوق سيارة مثلاً ثم (بلوك) آخر لاستيقاف السيارة واستكمال الصراع على الأرض وتقوم الشخصيتان بتبادل اللكمات أثناء ذلك، أي أن هناك لقطة يقوم أحدهما بتوجيه لكمة للآخر ، يقوم الآخر بردها للأول في لقطة أخرى .

فتوضيحاً لذلك ، يتم تنفيذ الحركة كاملة رغم الأخذ في الاعتبار أن الحركة سوف يتم تجزئتها فيما بعد ، وفي أثناء المونتاج يمكن أن نجد

بعض من تكرار الحركة ، مما يتيح لنا تجزئة الحركة على عدد أكبر من اللقطات ، فحين يوضع تصور مسبق مثلاً لتجزئة حركة معينة على أربع لقطات ، يمكن أثناء المونتاج زيادتها إلى ثماني لقطات .

**د/ منى الصبان :**

إلى هذا الحد يلعب المونتاج دوراً في التأثير على الشكل النهائي للحركة ؟

**د/ سمير سيف :**

تماماً ، وهذا يتضح فعلاً أثناء المونتاج ، فلو افترضنا مثلاً أن الحركة تم تصويرها على لقطتين من زاويتين مختلفتين وكان التصور الأساسي لها أنها تحتمل أربع لقطات ، يمكن أثناء المونتاج ، وبهدف زيادة سخونة الصراع أو المعركة أن يتم تقسيم هاتين اللقطتين الى أربع لقطات أو حتى إلى ثماني ، أيضاً هناك أمر آخر يتم ابتكاره أثناء المونتاج ، وهو إعادة ترتيب اللقطات ، فلو وضع أثناء التصميم الأساسي ، رد فعل أحد الشخصيات في إحدى اللحظات ، وعند المونتاج يكتشف تأخر رد الفعل المذكور عن فعل الشخصية أو الشخصيات الأخرى فيتم تقديم رد الفعل هذا إلى مرحلة مبكرة عما كان بالتصور المسبق ويتم وضع لقطة أخرى لتحل محله .

**د/ منى الصبان :**

وهذه الأمثلة لا يمكن الوصول إلى شكلها النهائي إلا عن طريق المونتاج ...

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، لا توجد وسيلة أخرى غير المونتاج لإحداث التأثيرات المطلوبة لمشاهد الحركة التي تحدثنا عنها .

**طالب :**

أعتقد أنه توجد مشاهد يتم تنفيذها أثناء المونتاج ، لا يقوم المخرج بوضع تصميم لها أثناء التصوير ، بل يقوم بتصوير مجموعة لقطات ويتم تركيبها فى المونتاج ، وأذكر مثالاً ذكره الأستاذ صلاح أبوسيف من فيلمه (ريا وسكينة) وهوالمشهد الشهير لريا وسكينة أثناء تنفيذ عملية القتل والذي تصاحبه أغنية المطرب (شفيق جلال) وأصوات الطبول والكلوب الذي يتأرجح في الكادر ، فقد قال إنه قام بتصوير مجموعة من اللقطات ولم يفكر في الشكل النهائي إلا أثناء مرحلة المونتاج ؟؟

**د/ سمير سيف :**

طبعاً لن نشكك في هذا الكلام ، لكن تستطيع أن تلمح أنه كان على الأقل هناك خطة مبدئية ، بمعنى أن عناصر المشهد ستكون كذا ، وكذا ... ألخ ، خاصة لأنها مرتبطة بتأثيرات مؤكدة ، مثلاً اللقطات التي تم تصويرها قبل تحريك الكلوب لابد وأنها تختلف اختلافاً كليا وجزئياً عن اللقطات التي جاءت بعد ذلك ، فلابد من وجود نوع من التصور ينعكس بدوره على تكوين وإضاءة اللقطات المختلفة .

أيضاً هناك بعض التقنيات التي تتيح بعض الحرية عند تنفيذ المونتاج لأنها تقوم بفصل بعضُ عناصر المشهد فصلاً تاماً ، وكمثال .. اللقطة التي يتم تصويرها قريبة جدا تصبح بمعزل تام عن الحركة الموجودة في اللقطة العامة وهذا بشرط ألا تكون اللقطة القريبة مشتركة مع أي عنصر من عناصر اللقطة العامة ، أي أن تكون تفصيلة منفصلة تماماً فعندها يمكن الوصف بشئ من الحرية عما لوكانت مرتبطة باللقطة العامة .

وعليه ، ففي جميع الأحوال ، نرى أنه لابد من التصور المسبق الذي يليه تنفيذ العمل بصورته النهائية في عملية المونتاج ، فالتصور المسبق أو التصميم المسبق أمر حتمي لابد منه .

**د/منى الصبان :**

وماذا يحدث عندما تقوم بوضع تصور مسبق ، ثم تكتشف عند بدء التصوير أن مكان التصوير Location قد تغير تغييراً كاملاً ؟؟

**د/ سمير سيف :**

لا .. هذا يفترض افتراضاً غير دقيق بأن المخرج يفاجأ بتغيير الموقع location وهذا على خلاف الواقع تماماً ، فمن أهم المميزات التي يجب أن تتوافر للمخرج بشكل عام ومخرج أفلام الحركة بشكل خاص وتعتبر فضلاً عن ذلك أحد أهم أدواته ألا وهي الوعي بالمكان والأحساس بعناصره وكيف يحسن استخدامها لكي تخدم مشاهد الحركة ، ولا يتأتى هذا بالطبع إلا من خلال زيارة مسبقة للمكان ومحاولة وضع التصميم وفقاً له .

**أ/ سعيد الشيخ :**

هذا طبعاً مع ملاحظة أن المخرج يقوم باستعراض عدد من أماكن التصوير ، قبل أن يقرر أيهما يناسب طبيعة المشهد أكثر من غيره ..

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، ويحضرني في هذا الشأن مثالين لفيلمين من أفلامي أولهما فيلم (المشبوه) فمشهد الختام كان يفترض تصويره على أحد أرصفة الميناء دون تحديد رصيف معين ، لذلك استقلينا مركباً لكي نتجول في أنحاء الميناء لاختيار المكان المناسب ففوجئت بما يعرف باسم الحوض العائم ، وكنت أو ل

مرة أراه وبسؤالي عنه ، عرفت وظيفته حيث يتم إدخال السفن إليه ثم يتم إفراغه من المياه تمهيداً لإصلاح السفينة .

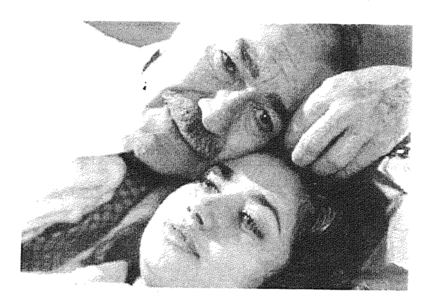


عادل إمام وفاروق الفيشاوي فى فيلم المشبوه عام ١٩٨١

فعندما رأيته ، قررت أنه يصلح لمشهد الختام لأنه يعتبر مكاناً جديداً بالنسبة للشاشة . فطلبت النزول إليه وتجولت في أرجائه ودرست مداخله ومخارجه وأبعاده والعناصر المتوفرة به كالسلالم والفتحات ... الخ وعليه قمت بتصميم الحركة للمشهد الأخير وفقاً للمكان .

وفي الفيلم الآخر (عصر الذئاب) . فى أحد المشاهد تحدث مطاردة في أحد الفنادق ، وقد اختير فندق (شيراتون المنتزه) كمكان لتصوير المطاردة ، وقمت بإعطاء إجازة لموظفي الفندق لمدة ثلاثة أيام ، فحصت فيها الفندق بالكامل ، من مصاعد إلى سلالم الطوارئ إلى فتحات التهوية .. إلى غير ذلك من المداخل والمخارج التي يمكن أن تستغل لتنفيذ المطاردة ، لدرجة أستطيع

فيها القول إنني أعتبر نفسي الشخص الثاني الذي على علم تام بفندق شيراتون المنتزه بعد المهندس الذي قام بتصميمه ، أقصد على علم بخفايا الفندق ، وعليه فقد قمت بإعادة صياغة هذا المشهد وفقاً لما علمت من تفاصيل المكان.



**ليلى علوى وعادل أدهم في فيلم عصر الذئاب عام ١٩٨٦**

ولتوضيح ذلك ، يقوم عادةً كاتب السيناريوبالكتابة بالشكل التالي .. مثلاً، يفتح المصعد ، دون تحديد أي تفاصيل أو يفتح (س) درج أو يجري (ص) على السلالم ، أي سلالم ، فعند دراسة عناصر المكان يمكن أن تجد عنصراً آخر بخلاف السلالم فيه إشارة أكبر وتميزه خلفية أجمل مثلاً ، فعندها نقوم بالتعديل وفقاً للمكان الفعلي ، كما أسلفت فالعلاقة بين التصميم والمكان علاقة عضوية تماماً .

**أ/ سعيد الشيخ :**

وهنا يأتي دور المخرج في إبراز أفضل عناصر المكان لتحويله من مكان طبيعي إلى مكان سينمائي !!

**د/ سمير سيف :**

أكيد ، وهذا يؤكد العلاقة بين المخرج والمكان ، فلا يمكن أن يفاجأ المخرج بتغير في المكان وخاصة في مشاهد الحركة ، موضوع المفاجأة هنا يصبح في أضيق الحدود كتغير في الطقس مثلاً ، وهذا يمكن التعامل معه إلا أنه لا يجعل المخرج مضطراً لإعادة التصميم الذي أعده مسبقاً .

**د/ منى الصبان :**

أذكر أن المخرج صلاح أبوسيف أخبرنا باختياره موقعاً في إحدى القرى التي تطل على نهر النيل وعندما ذهب للتنفيذ وجد أن الفيضان قد غمر الموقع الذي تم اختياره للتصوير !!

**د/ سمير سيف :**

نعم ، وهذا أيضاً ظرف طبيعي كالتغير في الطقس .

**د/ منى الصبان :**

ألم يحدث معك ظرف مشابه ؟؟

**د/ سمير سيف :**

نعم حدث معي ، لكن أريد التأكيد أنه لا يمكن أن يحدث ذلك في يوم التصوير ، مثلاً ، أذكر أني عملت مع المخرج شادي عبد السلام لمدة ثلاثة أيام عندما كنت طالباً كنوع من التدريب ، وكان يقوم بإعادة بعض مشاهد فيلم (المومياء) ، فذهبنا إلى بلدة بعد حلوان تسمى (البليدة) – استخدمت لاستكمال المشاهد التي تم تصويرها في الأقصر – وهي تقع على شاطئ النيل وكانت عبارة عن أرض تتكون من رمال بيضاء تحتضنها مياه شاطئ النيل ، ولم

أتصور وقتها وجود مكان بهذه المواصفات في منطقة قريبة هكذا من العاصمة – أعني أنها ليست في عمق الصعيد ، وكان ذلك في عام ١٩٦٨ أو ١٩٦٩ .

بعد ذلك وفي عام ١٩٨٥ وعند قيامي بإخراج فيلم المطارد تذكرت ذلك المكان واعتبرت أنه ملائم لأحداث فيلمي من الناحيتين المكانية والزمانية فذهبت لتفحص المكان فوجدت تغييراً شاملاً ، فقد اقتصرت الرمال البيضاء على عدد قليل من الأمتار بعدها تحولت إلى تربة طينية يملؤها (الهيش) والنباتات البرية .



**نور الشريف ومجدى وهبة في فيلم المطارد عام ١٩٨٥**

إلا أنني قمت بإعادة صياغة التصميم وفقاً لما استجد على المكان من تغيرات ، أي أن المفاجأة حدثت أثناء استكشاف المكان ، أما المفاجأت التي تحدث في أيام التصوير نفسها فتقتصر على الظروف الطبيعية .

**د/ منى الصبان :**

بالنسبة إلى الأستاذ صلاح أبوسيف أخبرنا أنه قام بمعاينة المكان وعاد إلى القاهرة ، وعند العودة مرة أخرى إلى موقع التصوير اكتشف مفاجأة الفيضان ؟؟

**د/ سمير سيف :**

أعتقد أن السبب في ذلك ، وجود فارق زمني لا يقل بأي حال من الأحوال عن أسبوعين وربما يصل إلى شهر كامل ، ويذكرني ذلك بأحد مواقع التصوير التي قمت باختيارها وكانت مدينة روحانية أثرية كاملة توجد في صحراء مريوط وكانت تصلح لفيلم هائل ، المهم ذهبت مرة أخرى بمصاحبة عدد من المهتمين بعد مرور شهر واحد ، ففوجئنا بوجود بعثة أثرية ألمانية لا يقل عددها عن مائة وخمسين مهندساً وعاملاً ، ولكتشفنا أنهم سيقومون باستئناف الحفريات لمدة ثلاثة أشهر ، وهذه أيضاً من ضمن الظروف غير المتوقعة والخارجة عن الإرادة والتي تغير من الخطط التي ينتويها المخرج .

**د/ منى الصبان :**

يؤكد كلامك ما أقوله دائماً أن من أهم ما يميز مخرج ما عن أخر هوقدرته على تخيل الفيلم قبل تصويره ، فكلنا يعرف أن المخرج يتعامل مع غير المحسوس على عكس المونتير الذي يتعامل مع المحسوس فالمخرج المتميز يعلم تماماً عند التصوير أن هذه اللقطة عند تركيبها في الترتيب المعين مع اللقطة الأخرى سوف يؤدي إلى التأثير الذي يريده ..

**أ/ سعيد الشيخ :**

تعني التصور المسبق للفيلم ..

**د/ سمير سيف :**

نعم ، وهذا مطابق لموضوع الدكتوراه الخاصة بالأستاذ مدكور ثابت بعنوان ( أسبقية الرؤية على الإبداع ) .

**أ/ سعيد الشيخ :**

لي تعليق على فارق مهم بين مشاهد الحركة والمشاهد العاطفية أو الإجتماعية ، فالمشاهد الإجتماعية تحتاج لطول أكثر من خلال استخدام اللقطات العامة long shots ، واستخدام المونتاج بدرجة تقل كثيراً عن مشاهد الحركة التي عادةً يكون إيقاعها سريعاً من خلال التأثير الذي يحدثه القطع لمجموعة من اللقطات التي يتم تصويرها والتي تكون أساساً كثيرة العدد ومن زوايا مختلفة .

**د/ سمير سيف :**

تأكيداً على تعليق الأستاذ سعيد الشيخ ، وتأسيساً على مبدأ التناقض ، سنجد أنه هناك تضاداً بين المشاهد العاطفية أو التمثيلية التي يتم تنفيذها أعتمادا على اللقطة الطويلة أو حركة الكاميرا البطيئة ، مما يحدث التأثير النفسي المباشر وبين مشاهد الحركة بإيقاعها المتلاحق من خلال لقطات سريعة .

ولو تم تنفيذ المشاهد التمثيلية بنفس الإيقاع المتلاحق من خلال قطعات سريعة لكل جملة من جمل الحوار على حدة مع حركة كاميرا تتميز بالعصبية ، فلن تجد نفس التأثير النفسي عندما نشاهد مشهد الحركة الذي تم تنفيذه بنفس الإيقاع .

وأذكر هنا مثالاً شهيراً دائما ما كان يذكر بالمجلات المتخصصة لأحد مشاهد فيلم الفك المفترس Jaws وكان التعبير بالإنجليزية one of the most dramatic shocks in modern cinema بمعنى أحدى أقوى الصدمات الدرامية في السينما الحديثة ، وكان عبارة عن ظهور سمكة القرش فجأة أثناء الحوار وراء أحد الأشخاص من جانب الكادر .

فرغم أن المشهد كان مبنياً على التوقع ، إلا أن اللقطة التي سبقت الظهور المفاجئ لسمكة القرش كانت لقطة هادئة لحوار هادئ بين أشخاص عاديين مما أتاح للمخرج أن يخدعنا .

**أ/ سعيد الشيخ :**

هذا يماثل أحد مشاهد فيلم مدافع نافارون The guns of Navaron .

**د/ سمير سيف :**

نعم ، مشهد خروج الطيور فجأة من أعشاشها بعد أن خدعنا المخرج بفترة هدوء إلى أن يفاجئنا بالصدمة .

**د/ منى الصبان :**

هذا هوالهدوء الذي يسبق العاصفة ..

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، فمبدأ التناقض مبدأ هام جداً ليس فقط على مستوى المشهد الواحد ، بل يمتد ليشمل الفيلم ككل بمعنى خلق مشاهد تتسم بالهدوء والإيقاع البطئ نسبياً الذي لا يتخلله قطعات كثيرة لكي تتناقض فيما بعد مع مشاهد الحركة بإيقاعها السريع الكثير القطعات .

ودعوني أذكر تشبيهاً لكن مع الفارق ، أنه كما أن السيمفونية تتكون من حركات ثلاث ( بطيء – سريع – بطيء ) أو ( سريع – بطيء – سريع )

فأيضاً في فيلم (دائرة الانتقام) وفي مشهد الخناقة الذي استمر حوالي ثلاث دقائق ، والذي قام فيه الفنان نور الشريف بتحطيم بيت الدعارة الذي وجد أخته به – هذا المشهد توسط مشهدين إيقاعهما بطيء حيث سبقه مشهد طويل بينه وبين أخته يسيران بهدوء عبر الممر إلى أن يصلا إلى الصالة ويصاحب المشهد صوت أمطار في الخلفية إلى أن بدأت (الخناقة) وهنا بدأ الصراع يصاحبه أصوات تكسير وصوت غناء المغني الأمريكي (جيمس براون) الشبيه بالصراخ إلى أن ينتهي المشهد بتحطيم بيت الدعارة . ثم أعقبه مشهد آخر عبارة عن (شاريوه) طويل للفنان نور الشريف يسير مع أخته في حوار تحكي له فيه ما مرت به من ظروف أدت بها إلى هذا الوضع .. ويتضح هنا الإيقاع (بطيء – سريع – بطيء) لكي يخلق التناقض بين المشاهد – هذا التناقض الذي يخلق بدوره التأثير النفسي الذي تحدثنا عنه .

**د/ منى الصبان :**

بمناسبة صوت الأمطار ، ما هو الدور الذي تلعبه المؤثرات الصوتية sound effects في فيلم الحركة ؟؟

**أ/ سعيد الشيخ :**

اسمح لي أن أعلق على هذا الموضوع .

**د/ سمير سيف :**

تفضل .

**أ/ سعيد الشيخ :**

أنا شخصياً لا أستطيع أن أستمع إلا للموسيقى الكلاسيكية مثل موسيقى (رحمانينوف – تشايكوفسكي – بيتهوفن ... الخ) أما د. سمير سيف فلديه ملكة تذوق كل أنواع الموسيقي بدرجات مختلفة وتستطيع أن تقيس على ذلك

كل أنواع الفنون ، يعني أتذكر أنني قمت بضبطه كثيراً وهويغني (لعبده الحامولي) وغيرها من الأغاني القديمة جداً . وفي الوقت نفسه الذي يتذوق فيه الموسيقى الكلاسيكية بالدرجة نفسها.

وأنا أعتبر أن هذه ميزة لا تتوافر للكثيرين وأنا منهم ، حيث أنني متعصب للموسيقى الكلاسيكية في حين أن د. سمير لديه القدرة التي تجعله يتذوق مثلاً رقصة نوبية بالدرجة نفسها التي يتذوق بها رقصة بالية ، بمعنى أن تذوقه لنوعيات مختلفة من الفنون يتيح له كمخرج القدرة على التعبير عن أنواع مختلفة من الأجواء بقدر تنوع الأجواء التي يتقبلها ويستطيع أن يتذوق فنونها .

**طالب :**

لي سؤال يتعلق بالمؤثرات الصوتية ، فقد لاحظت أنه على الرغم من أن أفلام الحركة الهندية واليابانية تستخدم نوعاً غير واقعي من المؤثرات الصوتية إلا أنه يترك أثراً كبيراً لدى المشاهد ، مثال ذلك صوت الطبول Drums الذي يصاحب اللكمة .. ولوأنني أعتقد أن المتفرج المصري بما لديه من وعي بعدم واقعية الصوت وبالتالي عدم مصداقية تلك النوعية من المؤثرات على عكس السينما الأمريكية مثلاً التي تستخدم نوعيات أخف من المؤثرات الخاصة تعطي مصداقية أكبر للحدث الذي يصاحبها !!

**د/ سمير سيف :**

هذه نقطة هامة جداً ، تعيدنا إلى السؤال الخاص بالدور الذي تلعبه المؤثرات الصوتية في أفلام الحركة ، وبما أنني كما سبق وأشرت الى أنني Editing oriented ، وبالتالي فإن شغفي أو تخيلي للمؤثرات الصوتية أساسي

للدرجة التي تجعلني عندما أقوم بتوضيح المشهد للممثل ، لا أكتفي بمجرد السرد لأحداث المشهد مع ذكر المؤثرات الصوتية بل أقوم بتمثيل هذه المؤثرات له فمثلاً لوقلت للممثل " انت تجلس وتستمع إلى خطوات شخص قادم " فإنني أقوم بتمثيل المؤثر الصوتي الخاص بالخطوات أمامه كما أتصور حدوثه عند التنفيذ .

وتأكيداً على اهتمامي بالمؤثرات الصوتية ، فإنني أحياناً ما أقوم بالمشاركة في تسجيلها أو اختيارها على أقل تقدير ولا أتركها لذوق الآخرين، وأتذكر الدرس الذي تلقيته على يد الأستاذ سعيد الشيخ حول الفرق بين صوت إغلاق باب سيارة شيفروليه ، وباب سيارة فيات ١٢٨ ، فلكل منهما رنة صوت مختلفة ، ولوتسأو ى الإثنان لدى المخرج ، فلن ينجح المخرج للوصول إلى التأثير المطلوب .

وأتذكر هنا بعد إعداد نسخة العمل النهائية لفيلم الهلفوت . وكان من إنتاج صوت الفن وتم عرض نسخة العمل هذه على بعض الشخصيات من صوت الفن وكان لهم بعض التعليقات على وجود فترات ساكنة في بعض أجزاء الفيلم ، وهذا بالطبع لأن نسخة العمل هذه كانت تنقصها المؤثرات والموسيقى.

فما أريد أن أقوله هنا أنه بالنسبة للشخص غير المتخصص ، قد يغيب عن ذهنه أن الجزء الذي يشاهده - ويعتبره في تقديره مملاً أو لا يضيف شيئاً للعمل - سوف يصاحبه قطعة من الموسيقى التصويرية التي ستؤدي إلى تأثير معين ، يكون في تصوري المسبق للعمل .

ونخلص من هذا الكلام أن تصميم قطعة الموسيقى هذه والتي تصاحب أو تعقب أحد المشاهد يكون ضمن التصميم الكلي المسبق للعمل ، وتوضيحاً لذلك فلا يمكن بحال من الأحوال ، استخدام الموسيقى كعلاج أو كترقيع الهدف منه رفع إيقاع أحد المشاهد أو التغطية على عيوب موجودة أو أخطاء حدثت أثناء التصوير إنما تصبح الموسيقى جزءاً لا يتجزأ يتم توظيفه في تكوين المشهد ، وكل هذا يؤكد على دور المؤثرات والموسيقى بالنسبة لأحداث الفيلم .

**طالب :**

تقصد حضرتك شريط الصوت Sound track عموماً ؟؟

**د/ سمير سيف :**

فعلاً، وهذا موجود في السينما العالمية إلا أنه يختلف من مخرج لآخر، حتى ومن موضوع إلى موضوع آخر يتناوله نفس المخرج ، فأذكر مثلاً المخرج العالمي انجمار برجمان يستخدم المؤثرات في أضيق الحدود ويرجع ذلك إلى طبيعة الموضوعات التي يتنأو لها والتي يلعب أدوارها شخصيات حوارية داخل غرف مغلقة .

**طالبة :**

هل لأن ذلك هوالجو العام atmosphere المطلوب ؟؟

**د/ سمير سيف :**

بالضبط ، هو الجو المطلوب لموضوع الفيلم ، حتى أن الموسيقى التصويرية التي يستخدمها عبارة عن مقتطفات من الكلاسيكيات المعروفة ، بمعنى أنه لا يستعين بمؤلف موسيقي خاص ، في حين أن مخرج آخر مثل

ستانلي كوبريك أو ستيفن سبيلبرج يقضي الواحد منهم ستة أشهر لتنفيذ شريط الصوت Sound track وهنا نستطيع أن نعتبره عملاً مستقلاً يحتاج إلى جلسات عمل منفصلة لكي يتم إضافته إلى شريط الفيلم ، وهذا يوضح ما قلته في البداية من أن هذه تعتبر اتجاهات وأساليب مختلفة تختلف باختلاف المخرج وباختلاف الموضوع الذي يتأو له .

ويحضرني هنا قول للمخرج الفرنسي تروفوعن سبيلبرج ، والذي قاله عندما عمل ممثلاً في أحد أفلامه : أنه يفكر بضخامة He thinks big ، لأنه عندما يقوم بتنفيذ لقطة قريبة close up يقوم بتجهيز مجاميع لا تقل عن الثلاثة آلاف شخص في الخلفية back ground ، يتحركون خلف اللقطة القريبة في حين أن غيره لو تحرك بالكاميرا إلى أعلى يمكنه أن يجعل من السماء خلفية للقطة ، أما بالنسبة لسبيلبرج ، فالموضوع مختلف ، فهو يقوم بإعداد المجاميع كما قلت عبارة عن شعب كامل يتحرك بمختلف أموره الحياتية العادية من أجل أن يخدم ممثلاً واحداً يلقي جمله في اللقطة القريبة ، لأنه شخص تفكيره ضخم Huge ، فهو يحتاج – من أجل أن يقوم بتصوير لقطة قريبة – لإعداد لا يقل عن ساعة ونصف للخلفية التي صممها لهذه اللقطة ، في حين أن تروفو أو برجمان وفقاً لأسلوب كل منهما لا يحتاج إلى كل هذا ، بل ببساطة يمكنه أن يجعل حائطاً ما خلفية للحوار الدائر بين شخصياته . وهذا طبعاً لا ينفي أن كلاً منهما مخرج عالمي له أهميته وإسهاماته .

**طالبة :**

لأن كلاً منهما له أسلوبه الذي يختلف عن الآخرين !

د/ سمير سيف :

تماماً ، وليس معنى ذلك أيضاً أن أحدهم أفضل من الآخرين ، وهذه إحدى المميزات التي يتميز بها الفن ألا وهي التعدد.

وأعود إلى السؤال الخاص بالمؤثرات الصوتية وعلى وجه الخصوص المثل الذي ذكر بالنسبة للصوت الذي يصاحب اللكمة ، فالواقع أن وقع صوت اللكمة في الحقيقة غير مؤثر على الإطلاق لدرجة أن صوت الصفعة قد يكون أقوى وأوضح من صوت اللكمة، لكن عند تنفيذ المؤثر المصاحب للكمة، يخطئ من يضع صوت اللكمة الحقيقي لمصاحبة اللقطة ويظهر هنا تقصيره فنياً .

ويحضرني هنا مقال قرأته قديماً، عن مكتبات المؤثرات Sound libraries التي تمتلكها كبريات الاستديوهات السينمائية الأمريكية وكيف أن محتوياتها تختلف بإختلاف شركات الإنتاج السينمائي فمثلاً أخوان وارنــر Warner Brothers – ولكونها كانت متخصصة أكثر في إنتاج أفلام العصابات Gangsters – فكان لديها مكتبة غنية بالمؤثرات الخاصة بأصوات الأسلحة بمختلف أنواعها من مسدسات ورشاشات وأصوات اللكمات والصفعات والضربات المختلفة وأصوات التكسير والتحطيم والوقوع .. إلى غير ذلك .

في حين أن شركة مترو Metro – التي يغلب على إنتاجها الأفلام الموسيقية Musical والدرامات العاطفية – كانت عندما يصادف احتياجها إلى مشهد من مشاهد الحركة أو الصراع ، كان المشهد يظهر فقيراً من ناحية المؤثرات الصوتية لعدم توافر المواد المطلوبة في مكتبتها .

وإلى هذا الحد تظهر أهمية المؤثرات الصوتية ، وأذكر هنا على سبيل المثال ، المؤثر الخاص بالارتطام بأشياء ووقوعها أثناء الحركة أو

المعركة .. كانت تقنية متطورة تنسب إلى مخرج اسمه صامويل فوللر ، مفادها أن تقوم بدمج صوت لكمة يتلقاها أحد الأشخاص ثم يسقط على شئ ما فيحطمه محدثاً صوت آخر ، فعملية إضافة مؤثر التحطيم إلى صوت اللكمة يضفي عمقاً وواقعية على أحداث المعركة تؤدي إلى زيادة تأثير رد الفعل المتكون لدى المتفرج ، ويمكن للمؤثر الصوتي أن يؤدي دوره الذي ذكرته حتى وإن لم يصاحب اللقطة التي يفترض أن تحدثه ، وكمثال لذلك في فيلم The dirty dozen وفي مشهد للممثل لي مارفن يقوم بالإمساك بالممثل جون كازافيتس ويطرحه أرضاً ثم يقوم بضربه في وجهه بحذائه العسكري ، فرغم أننا لم نرَ الضربة ، لكن المؤثر الصوتي الذي تم استخدامه وصلت درجة تأثيره إلى شعورنا بأن تلك الضربة قد حطمت وجه جون كازافيتس ، وهنا يجب أن نفرق بين الأسلوب الذي نتبعه للتأثير في المتفرج ، هل الأسلوب المباشر مثل أن نرى الدماء وهي تسيل ، أم الأسلوب غير المباشر الذي يسمح بمساحة لإعمال الخيال لدى هذا المتفرج كما أسلفت في المثال الذي ذكرته .

**طالب :**

لي ملاحظة على أفلامنا المصرية ، حيث نرى استخدام المؤثرات فيه مبالغة Over done برغم أنني شخصياً أتأثر بأفلام رعاة البقر الأمريكية برغم استخدامهم للمؤثرات ، الطبيعي منها مع المصطنع لإحداث التأثير ، فأريد أن أعلم أسباب ذلك ؟؟

**د/ سمير سيف :**

هنا تكمن الأسباب ببساطة في أداء المونتير أثناء المونتاج .

د/ منى الصبان :

تقصد المونتير الذي يقوم بإضافة المؤثرات ..

د/ سمير سيف :

نعم ، حيث أن المؤثرات أحياناً ما تكون من اختياره ، ويحضرني هنا قول للمخرج تروفو، باعتباره من رواد الموجة الجديدة عندما سئل عن ماهية الإخراج ، فرد قائلاً إنه عبارة عن آلة قرارات Decision machine ، بمعنى أن المخرج يقوم بإتخاذ قرار في كل لحظة من الفيلم بدءاً من إعداد السيناريومروراً بالتصوير ثم المونتاج والمكساج ، فلوافترضنا أن معدل إتخاذ القرارات في الفيلم يوازي خمسة آلاف قرار ، فإن مقدآر القرارات الصائبة التي يقوم المخرج باتخاذها هي التي تحدد قيمته كمخرج ، سواء وصل هذا المقدار إلى ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف ، وكلما زاد المقدار كلما ازدادت قيمة المخرج .

أيضاً هناك أمر أخر ، أنه كلما عهدت بعملية إتخاذ القرارات إلى غيرك من طاقم العمل كلما أصبح الفيلم أقل شبهاً بك .

وعموماً ، تبدأ عملية إتخاذ القرارات من أو ل لحظات بناء السيناريوونتدخلك سواء بالإضافة أو الحذف بدءاً من جملة الحوار إلى أحد شخصيات العمل ، إلى أن تحدد للعامل القدر الذي يقوم بفتحه من ستارة داخل الكادر أو تحدد أى نوع سيجار سيقوم البطل بتدخينه أو نوع المسدس الذي سوف يستخدمه .

كل هذه تدخل ضمن عملية مستمرة من اتخاذ القرارات إلى ان تصل إلى المونتاج وتحدد مثلاً إختيار لقطة لشخصية وهي تلقي جملة من جمل

الحوار أو تختار لقطة لشخصية أخرى تُظهر رد الفعل لهذه الجملة . أو تحدد موعد إضافة الموسيقى مع نهاية جملة حوار معينة أو مع لفتة تبديها إحدى الشخصيات إلى غير ذلك من مجموعة القرارات التي تجد نفسك تتخذها أثناء تنفيذ العمل ، والتي كلما تركتها لغيرك كلما بعد الفيلم عن وجهة نظرك ؛ فمثلاً لوتركت المونتاج تماماً يصبح بناء الفيلم قائماً على وجهة نظر المونتير، ويعني ذالك أن المونتير هوالذي قرر أن رد فعل معين يأتي في ترتيب معين أو يحذف بعض اللقطات من الفيلم ، أي أن جزءاً من خلق الفيلم يرجع إلى اختيار المونتير .

وأختيار صوت الصفعة أصبح لا ينتمي إلى المخرج بل أصبح خاصاً بمساعد المونتير الذي رأى أن صوت اللكمة مناسب أكثر من صوت الصفعة مع العلم بأنه قد يكون السبب في ذلك أنه المؤثر الوحيد المتوفر عنده أو أنه قام باقتراضها من مساعد مونتير زميل له .

**طالب :**

أو يكون هذا هو تعبيره المحدود .

**د/ سمير سيف :**

فعلاً، أو أنه قام بتسجيل المؤثر، ورأى أنه جيد . وأنا شخصياً أقوم أحياناً بالتحايل للاستعانة بمؤثر معين من الصعب توفره لدينا ، فأذكر أنه في فيلم النمر والأنثى . كان يوجد مشهد مطاردة بالسيارات وانحرافات في الطريق وأصوات فرامل عالية ، فتذكرت أنه في أحد أفلام المخرج الفريد هيتشكوك بعنوان family plot ، يوجد مؤثر مشابه لما أريد ولحسن الحظ لا يصاحبه أي موسيقى ، فقمت بتسجيلها وتم تركيبها على شريط الصوت وكانت النتيجة ممتازة .

**د/ منى الصبان :**

وهذا يعني ضرورة أن يُعمل المخرج فكرّه وتخيله ؟

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، هذا لو أراد المخرج أن يصل إلى النتيجة التي يتمناها ، وإلا كان من الممكن إلا أن أولي الموضوع الاهتمام نفسه ، وأنشغل بتحضير عمل آخر أو أكتفي بالاستفسار عن وجود المؤثر مع مهندس الصوت ، فإن لم يوجد أقوم بترك حرية التصرف في خلق المؤثر بين أيديهم دون أدنى تدخل مني .

**أ/ سعيد الشيخ :**

نعم، ويكتفون هم بدورهم بتعلية صوت موتور السيارة .

**طالب :**

هل معنى هذا أن يهتم المخرج بالمؤثرات اهتماماً كاملاً ولا يترك تحديدها لمساعد المونتير ؟

**د/ سمير سيف :**

طبعاً ، وقد أو ضحنا ذلك ، فالمخرج أمامه مجموعة القرارات التي تحدثت عنها وله الحرية في اتخاذها بنفسه أو أن يعهد لآخرين باتخاذها ، وفي هذه الحالة يكون قد تنازل عن جزء من قراراته لهؤلاء الآخرين .

**طالبة :**

أريد أن أسأل عن دور القطع كاحدى وسائل الانتقال ، وتأثيره على إيقاع فيلم الحركة ؟ وموقعه بين وسائل الانتقال الأخرى مثل المزج dissolve والمسح wipe وغيرهما ؟

**د/ سمير سيف :**

أعتقد أن إجابة السؤال واضحة ، لأن فيلم الحركة يتضمن المطاردات ، أو الخناقات ، أو المعارك ، أو الهروب وهي مشاهد قائمة على حركات جسمانية تتسم بالعنف ، أو السرعة وهذه السمة لا تتفق مثلاً مع وسيلة المزج dissolve لذلك يتم استبعاده بشكل تلقائي .

**طالب :**

ذكرت لنا قبل قليل مثالاً من فيلم الفك المفترس jaws ، حيث نلاحظ أن المشاهد الأولى من الفيلم لم يكن بها قطع ، وكان الإيقاع هادئ نسبياً !

**د/ سمير سيف :**

نعم ، ولكن ظهور الفك المفترس كان بواسطة القطع، ولا بد أن نفرق بين القطع لوصف الحركة والقطع لخلق أحساس بالتوقع ، بمعنى أنه إذا أردنا أن نصف الحركة ، نقوم بتحليلها إلى أجزاء ، كما في حالة تصوير فيلم تعليمي لرياضة معينة وليكن مثلاً ( رمي الجلة ) ، فنقوم بتجزئة الحركة الكاملة لرمي الجلة إلى عدة حركات أبسط مع تحديد وقت القطع عند انتهاء كل حركة أو كل جزء من عملية الرمي .

أما المثال الخاص بفيلم الفك المفترس jaws ، فقد كان المراد هنا خلق إحساس بالتوقع أو ما يسمى suspense ، وأحياناً كثيرة يصبح البطء أو الهدوء مطلوباً .

وهذا ما ذكرته أيضاً عن المهادنة أو الخداع الأولي ، حيث نخلق جواً من الهدوء النسبي يعقبه مثلاً حركة كاميرا سريعة ومفاجئة ، فقد تعلمنا على مدى عشرات السنين أنه عندما تتجول الكاميرا في مكان ما خاصة عندما

تعبر عن وجهه نظر معينة subjective ، حتى لو تم تنفيذ ذلك في أحد أفلام الكرتون ، نتوقع على الفور ظهور شيء ما .

**أ/ سعيد الشيخ :**

أو قد تحدث المفاجئة بعدم ظهور ما نتوقعه !

**د/ سمير سيف :**

تماماً ، ففترة التوقع أو إثارة التشويق كما يطلقون عليها أو ما يسمى بالإيقاع الحاذق (الذكي) بغياب القطع – حيث يشعرنا بأنه لا يوجد قطع من خلال تقليله إلى الحد الأدنى واستمرار الهدوء النسبي إلى أن تحدث المفاجأة مما يحيي الإيقاع مرة أخرى .

**د/ منى الصبان :**

ويبدأ استخدام القطع مرة أخرى ؟؟

**د/ سمير سيف :**

تماماً ، وهنا يصبح القطع كما قلنا كالأكسجين بالنسبة لعملية التنفس ولا بديل له .

**د/ منى الصبان :**

ولذلك من الأفضل أن نقول مشاهد الحركة وليس أفلام الحركة ؟

**طالبة :**

هل يعني ذلك ألا نطلق على بعض الأفلام – أفلام حركة ؟؟

**د/ منى الصبان :**

لا بالطبع ، أقصد أنه توجد في أفلام الحركة مشاهد يمكن استخدام المزج Dissolve فيها .

**أ/ سعيد الشيخ :**

المشاهد الدرامية أو العاطفية داخل أفلام الحركة .

**د/ منى الصبان :**

بالضبط .

**د/ سمير سيف :**

حدث في فيلم (دائرة الانتقام) ، أن قمنا بتصوير مشهد استغرق حوالي أربع دقائق لثلاثة من أبطال الفيلم في صحراء الهرم في حوار متصل عبارة عن ست صفحات ديالوج في لقطة واحدة قائمة على حركة الكاميرا ، والتنويع من خلال تبادل الأوضاع بالنسبة للتكوين الثلاثي .

وفي الفيلم نفسه مشهد آخر عانت مونتيرة النيجاتيف الأستاذة مارسيل صالح الأمرين عند التعامل معه ، حيث أنه كان يتكون من مائة وخمسة وعشرين لقطة في قطعات متتالية وقضت وقتاً طويلاً في العمل بحثاً عن أرقام الحافة Edge Number لكل لقطة لتحديد أين تبدأ . وما أريد قوله هنا ، أن طبيعة المشهد هي التي تفرض الأسلوب الذي يتم من خلاله تناول عناصره أو لقطاته .

إنما عموماً ينسب الفيلم أو يتم تصنيفه وفقاً للطابع الذي يغلب على مشاهده ، فإذا كان يغلب عليه طابع العنف أو السرعة فيتم تصنيفه على أنه فيلم حركة ، أو وفقاً للفكرة الأساسية Main theme للفيلم ، فيمكن مثلاً عند حساب مدة مشاهد الحركة في فيلم – مدته تسعون دقيقة – نجد أنها عشر دقائق فقط ومع ذلك نعتبره فيلماً من أفلام الحركة ، وذلك لأن الفكرة

الأساسية للفيلم أو حبكة الفيلم لا يتم حلها إلا من خلال فعل جسماني أو أن التعبير عن شخصية البطل لا يتم إلا من خلال فعل جسماني .

ففيلم الحركة لابد أن يقدم من خلال حركة ، أي أن نقاط الفواصل الأساسية في دراما الفيلم ، يتم تحريكها كنتيجة لفعل حركة ، وهذا هو ما يجعلنا نطلق على فيلم معين أنه فيلم حركة لأن حبكته والتطور الذي يحدث لها إلى أن يصل إلى نهايته ، كل هذا مبني على مشاهد الحركة .

وهناك أفلام مثل (هاملت) – برغم كونه ميلودراما – إلا أنه انتهى مثلاً بمشهد حركة ، وبرغم كون شخصية هاملت تتميز بالتردد إلا أن بها High points تم حلها من خلال المبارزات والقتل ، أي من خلال فعل جسماني وعليه فيمكن تصنيف هاملت كفيلم حركة أو مسرحية حركة .

ويقودنا هذا إلى أن فيلم الحركة يستطيع أن يتسع ليشمل نوعيات أخرى من المشاهد إلى جانب مشاهد الحركة ، هذه المشاهد تتناول جوانب أخرى من شخصيات الفيلم وصراعاتها الداخلية إلى جانب صراعاتها الخارجية ، ونعود للقول بأن فيلم الحركة كحبكة تتم فواصلها الأساسية من خلال أفعال جسمانية وهذا ما يميز أحد أفلام الحركة عن فيلم آخر ينساه المتفرج بمجرد أن يخرج من دار العرض .

**طالب :**

أريد أن أستفسر عن تقنية تناول المؤثرات الخاصة ، كطلقات الرصاص والآثار التي تحدثها في ديكور المشهد ، وأذكر مشهدين من أفلامك (الهلفوت ، والمشبوه) كمثالين لذلك ، فأريد أن أعرف كيفية تنفيذ مثل هذه المشاهد لكي يكون تأثيرها على المتفرج بهذه المصداقية العالية ؟

**د/ سمير سيف :**

سؤالك هذا ينقلنا إلى موضوع آخر مهم جداً ، عن نوع المؤثرات الخاصة التي يقوم بتنفيذها أخصائي المؤثرات الخاصة special effects ، والمؤثر الذي سألت عنه على وجه الخصوص يسمى الفتيل fuse ، وهو عبارة عن عبوة صغيرة تحتوي على بارود متصل به سلك كهربائي ، يتم توصيله بمصدر للتيار الكهربي عبارة عن بطارية ( من خلال أداة تشبه جهاز المزج Mixer ) ومفاتيحه متصلة بقنوات channels عبارة عن قضيب خشبي به عدة مسامير، ويتم توصيل كل فتيل بأحد تلك المسامير ، ثم يقوم أخصائي المؤثرات الخاصة – بتوجيه من المخرج طبعاً – بزرع تلك العبوات وتوزيعها في أماكن محددة داخل موقع التصوير يتم تحديدها بناء على تصميم الحركة في المشهد وبناءاً على التأثير المطلوب أن تحدثه تلك العبوات فضلاً عما تتيحه عناصر المكان من أساليب إخفاء تلك العبوات ، فإن تواجد رمال فيتم إخفاؤها في الرمال أو يتم إخفاؤها بعد لصقها بشريط لاصق على أعمدة كهرباء مثلاً .

فلو أن التأثير المطلوب هو طلقات مدفع رشاش ، يقوم أخصائي المؤثرات الخاصة بتوصيل التيار الكهربي إلى مجموعة من تلك العبوات في تتابع يوحي بأنها صادرة من مدفع رشاش ، أما لو كان المطلوب طلقات رصاص متباعدة ، فيقوم أخصائي المؤثرات بمتابعة الشخصية التي يتم إطلاق الرصاص عليها ثم يقوم بتوصيل التيار الكهربي للعبوات كل منها على حدة وفي نفس التوقيت الذي تمر فيه الشخصية بجانب العبوة المخبأة .

**طالب :**

وهل لدينا أخصائيو مؤثرات خاصة على مستوى عال من الكفاءة ؟

**د/ سمير سيف :**

نعم ، لدينا عدد منهم ، ومن أشهرهم فريد عبد الحي ، وآخر اسمه الدسوقي .

**طالب :**

وأين تلقى هؤلاء تدريبهم ؟؟

**د/ سمير سيف :**

لقد تعلموا أسرار مهنتهم في فترة كانت ثرية جداً ، وهي فترة الإنتاج المشترك (كوبروفيلم) عندما أتى السينمائيون الإيطاليون إلى مصر وقاموا بانتاج مجموعة من أفلام الحركة والأفلام الحربية الضخمة وأتى معهم مجموعة من أخصائي المؤثرات الخاصة ، عندها تتلمذ على أيديهم الأخصائيون الموجودون حالياً وكانوا طبعاً في سن أصغر وتعلموا منهم كيفية تنفيذ الانفجارات من خلال الفتيل ...ألخ. وكلما جاءت مجموعة إنتاج مشترك، كانوا يتعلمون من فنييها المزيد من المؤثرات مثل انقلاب السيارات، أو الارتطامات المختلفة .. إلى غير ذلك .

**أ/ سعيد الشيخ :**

ولكن كل تلك المؤثرات الخاصة مرتبطة بالصورة وليس بالصوت ؟

**د/ سمير سيف :**

طبعاً ، لأن صوت الفتيل الحقيقي عند الانفجار أشبه ما يكون بصوت البمب الذي يلعب به الأطفال ، ولا علاقة له بصوت الرصاص ، فالفتيل يقوم

بإحداث التأثير البصري المطلوب ويكمله بعد ذلك المؤثر الصوتي أو صوت طلقات الرصاص ليصبح المشهد كاملاً صوتاً وصورةً .

**طالب :**

أحياناً أيضاً نرى مؤثراً بصرياً آخر عندما تصيب الطلقة جسم الشخصية ؟؟

**د/ سمير سيف :**

تماماً ، وهذه نفس الفكرة التي تحدثت عنها إلا أن الفتيل أو عبوة البارود يصحبها عبوة أخرى تحتوي على صبغات الدم ويتم تثبيتها تحت ملابس الممثل ، ويتم وضع عازل مناسب بين العبوتين وبين جسم الممثل لحمايته من الانفجار ، فعند حدوث الانفجار تتمزق العبوة التي تحتوي على الدم لكي تعطي التأثير بإصابة الشخصية .

وأريد التأكيد هنا على حساسية أخصائي المؤثرات الخاصة في تنفيذ هذا النوع من المؤثرات بحيث لا يكون مبالغاً في تقدير كمية البارود أو كمية الدم فتظهر الشخصية كما لو أنها أصيبت بقذيفة مدفع ، ولا أن تكون كمية البارود وكمية الدم أقل من اللازم بحيث تثير سخرية المتفرج .

**طالبة :**

نريد أن نعرف رأيك في مشاهد الموت في أفلامنا المصرية ، لأنه لاحظنا أنها لم تعد مقنعة بالقدر الكافي ، فما الذي يعيب أداء بعض الممثلين لهذه المشاهد ؟؟

**د/ سمير سيف :**

مشاهد الشخص الذي يموت وأيضاً مشاهد الشخص المخمور ، من المشاهد التي تعتبر اختباراً حقيقياً للممثل ، لأنه لولم يكن الممثل متمكناً من أدواته عادةً ما يجنح إلى المبالغة في الأداء أو يميل إلى تقليد تجارب آداء سابقة لآخرين ، ومن هنا يأتي عدم الاقتناع بأدائه لأنه لم يأخذ الوقت الكافي في دراسة المشهد لكي يعلم حقيقة ما يحدث في الواقع .

وعلى الجانب المقابل ، أذكر أنه في فيلم هجوم Attack للمخرج روبرت ألدريتش وكان فيلماً حربياً ، حدث أن لفظ أحد الجنود أنفاسه أثناء القائه لجملة حوار ، فأنهى أداءه وفمه مفتوح قبل أن ينهي آخر كلمة في جملة الحوار . فيتضح هنا أن هذا التعبير مستقي مباشرة من الواقع .

**أ/ سعيد الشيخ :**

معايشة تامة للمشهد ..

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، يعني أنه شخص رأى هذه الصورة في حرب حقيقية ، فاقتناعنا بالمشهد ينبع ببساطة من الابتعاد عن الاكلشيهات أو الابتعاد بقدر الإمكان عن التقليد بل محاولة التفكير باستمرار في إبداع الشيء الأصيل .

**أ/ سعيد الشيخ :**

يذكرني إبداع الشئ الأصيل بالفنان الكبير كمال الشناوي الذي أعطى بعداً غير مسبوق لشخصية الشرير Villain بعد أن ظل التعبير عنها لمدة طويلة يقتصر على رفع أحد الحاجبين وخفض الآخر .

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، ولابد هنا من أن نرجع الفضل لأهله وأقصد بذلك المخرج كمال الشيخ الذي أخرج فيلم (حبي الوحيد) الذي يعتبر أول فيلم ظهر فيه كمال الشناوي بهذه الصورة أي الشرير الهادئ ، وحتى قبل أن يؤدي دوره في (اللص والكلاب) .

**طالبة :**

وقبل دوره أيضاً في فيلم (المرأة المجهولة) ..

**د/ سمير سيف :**

دوره في فيلم المرأة المجهولة كان مختلفاً ، استعان على أدائه بالمكياج وقدرته كممثل درامي ، أما شخصية الشرير التي أقصدها فهي شخصية الشرير الجذاب ، الشخصية المحببة التي يوجد بداخلها بُعد الشر الذي لا يعبر عن نفسه من خلال المبالغة ، بل ربما يتم التعبير عنه من خلال نظرة باردة أو نغمة صوت ، وكان كمال الشيخ أكثر مخرج استطاع أن يحقق المعادلة الصعبة .. ففيلم (حبي الوحيد) يعتبر ثورة من خلال هذا المنظور .

**د/ منى الصبان :**

كان تطوراً هائلاً ..

**د/ سمير سيف :**

ثم يلي هذا الفيلم فيلم آخر هو (اللص والكلاب) ومن ثم توالت الأعمال التي أخذ فيها هذا الخط ، وحيث أن الشئ بالشئ يذكر فأريد هنا أن أقوم بالتأكيد على أن أفضل شرير يظهر على الشاشة ، ظهر في أفلام كمال الشيخ حيث أنه أولى اهتماماً كبيراً بشخصية الشرير في أفلامه ، أكبر حتى من شخصية البطل ، وكان عادةً يسند دور الشرير إلى الفنان محمود المليجي .

والاهتمام بشخصية الشرير قاعدة هتشكوكية – تنسب إلى هيتشكوك – معروفة . مفادها أن جودة الفيلم تتناسب طردياً مع رسم شخصية الشرير فكلما أبخسنا شخصية الشرير حقها في التقدير ، كلما أثر ذلك على جودة الفيلم بالسلب ، والعكس صحيح ، كلما كانت شخصية الشرير مدروسة بعناية كلما اكتسب الفيلم قيمة أكبر

**طالب :**

بالنسبة للتصوير بكاميرتين أو أكثر كنت أريد أن أعرف هل يتم تشغيل الكاميرتين طوال وقت التصوير ، أم أن ذلك يحدث عند الحاجة وفقاً للتصميم المسبق الذي يقوم بإعداده المخرج ؟

**د/ سمير سيف :**

أنا غالباً ما أقوم بالاستعانة بكاميرتين عند تصوير مشاهد الحركة ، وخاصة عندما تكون الحركة على نطاق واسع wide scale ، وأذكر هنا مثالاً على ذلك .. وهومشهد يبدأ بسيارة جيب تنزل من أعلى منحدر ويتم تصويرها بالكاميرا الأولى ونستكمل المشهد بالسيارة تقوم بالفرملة كرد فعل لرؤية شئ معين فتتقهقر إلى الخلف بينما تسد سيارتان عليها الطريق من الخلف ويتم تصوير الحركة بالكامل بواسطة الكاميرا الأولى ، بينما يتم وضع الكاميرا الثانية مخبأة في أحد الأبنية لكي تقوم بتصوير الجزء أو التفصيلة الخاصة بقيام السيارتين الأخريتين بسد الطريق على السيارة الجيب.

ويساهم هذا الأسلوب في توفير الوقت والجهد والنفقات ، كما أنه يحافظ على الإيقاع نفسه بالسرعة نفسها ، على اعتبار أنه باستعمال كاميرا واحدة يضيع بعض الوقت إلى أن يتم إعدادها للتصوير من زاوية أخرى فضلاً عن شبه استحالة الوصول إلى مطابقة الحركة matching أثناء المونتاج .

وأذكر مثالاً أخر عندما قمت بالعمل في فيلم أمريكي ، أنه تم تصوير مشهد انقلاب سيارة ووقوعها في نهر النيل بواسطة أربع كاميرات تم توزيعها كالآتي ..

الكاميرا الأولى تم إعدادها عند بداية شاطئ النيل جهة الطريق ، والكاميرا الثانية تم وضعها عند مستوى الماء ، وأذكر هنا أنهم قاموا بإعداد علفة أو قاعدة خشبية تم تثبيتها على شاسيه أو هيكل معدني تحت مستوى الماء لكي تسقط السيارة عليها عند وقوعها في الماء وذلك لكي يسهل انتشال السيارة من ماء النهر من جهه ، وكعامل أمان لمن بداخلها لكي نتمكن من أخراجه من السيارة في الوقت المناسب . أما الكاميرا الثالثة فقد تم وضعها فوق الجسر لكي نقوم بتصوير السيارة وهي آتية في اللقطة العامة long shot وأخيراً الكاميرا الرابعة قامت بتصوير اللقطة القريبة close up الخاصة بإنقلاب السيارة ووقوعها .

مع ملاحظة أن الأمريكان لا تشغل بالهم مسألة استهلاك الفيلم الخام فعندما يبدأ تصوير المشهد تدور الأربع كاميرات طوال الوقت حتى ينتهي المشهد . وللعلم ، فإن نسبة إستهلاك الفيلم الخام بين المحترفين الأمريكان هي ١ : ١٠ .

**د/ منى الصبان :**

١ : ١٠ ، هذه نسبة هائلة !

**د/ سمير سيف :**

ونسبة استهلاك الفيلم بين الهواة الأمريكان ، تعادل نسبة استهلاك الأفلام فى دول شرق أوروبا وهي ١ : ٣ ، أما عندنا فالنسبة تصل في بعض

الأفلام ١:١ وطبعاً أنا أبالغ لكي أظهر لكم حرص البعض على توفير الفيلم الخام

د/ منى الصبان :

البعض منهم يقوم بالاستغناء عن الكلاكيت لكي لا يفقد جزء من الفيلم الخام ..

د/ سمير سيف :

فعلاً ، أو يجعل الكلاكيت في أضيق الحدود الممكنة ، هذا فضلاً عن أن تقنية مثل تكرار الحركة over lapping أصبحت في طي النسيان ، لأن أستعمال مثل هذه التقنية يعني إعادة جملة أو إعادة حركة وفي هذا استهلاك زائد للفيلم الخام .

د/ منى الصبان :

هناك بعض الممثلين اشتكى من هذه المسألة ، لأن بعض المخرجين لا يتركون له الفرصة حتى للتعبير بعد أن ينهي جملة حواره .

أ/ سعيد الشيخ :

الممثل يريد أن ينهي جملة الحوار بالشكل اللائق ويأخذ الفرصة لكي يصل بالتعبير إلى ذروة الأداء.

د/ سمير سيف :

أما في حالة المثال الذي ذكرته ، ولكوننا نعمل بنسبة استهلاك قليلة أيضاً ، فنراعي عند تصميم المشهد ، تحديد الفترات التي لن تستخدم بالنسبة لكل من الكاميرتين useless، فيتم توجيه التعليمات إلى المصورين cameramen من خلال وسيلة أتصال talky wacky لإدارة كل من الكاميرتين

فى الوقت المناسب فإن لم توجد وسيلة الاتصال ، وبدلاً من أن نفسد شريط الصوت بإعطاء التوجيهات من خلال الصوت العالي ، نقوم بالاتفاق معه مسبقاً بأنه مثلاً عند شعورك بصوت موتور السيارة الجيب أو رجوعها إلى الخلف ، قم بإدارة كاميرتك وهكذا .

ولكن من الناحية النظرية يفترض إدارة كل الكاميرات الموجودة بموقع العمل منعاً لأي لبس يمكن أن يحدث ، ولكن فى النهاية نعود ونراعي الناحية الاقتصادية .

**د/ منى الصبان :**

وهل تستخدم أسلوب تكرار الحركة overlapping في أعمالك أم لا ؟

**د/ سمير سيف :**

لا بد من استخدامه ، وخاصة بالنسبة للممثل ، لا يمكن أن أكتفي بتصوير جملة واحدة ، مهما بلغ الممثل من مكانة ، وهذا ليس تقليلاً من شأنه، على العكس بل إني أحرص على أن أحصل منه على كل ما لديه ، لأن هذا يزيد من معايشته للمشهد إلى أن يصل إلى رد الفعل الذي أريده وليس رد الفعل الذى يقوم باستعادته من مخزونه المهني ، وحتى يصل أيضاً إلى رد الفعل للجمل التالية لرد الفعل الأول فيصبح تطور أدائه سليماً تماماً ولا أقوم بالقطع أثناء التصوير إلا بعد أن ينتهي تماماً من أدائه ، لأنه أحياناً ما نفاجئ برد فعل أفضل أو يقوم الممثل بتفصيلة من وحي إحساسه الطبيعي تجبرني أن أستعملها في وسط المشهد . وهذه الأشياء التي قد تبدو صغيرة للبعض هي التي تعطي ثقلاً للمشهد وتجعله أكثر مصداقية ولا يصبح الوضع كما لو أن بعض الممثلين اجتمعوا لكي يلقوا حواراً .

بل يتعدى الأمر ليصل إلى المعايشة الكاملة للمشهد وبالنسبة لتكرار الحركة overlapping يعتبر هام أيضاً في مشاهد الحركة ، وأذكر هنا مثالاً لذلك للفنان عادل إمام يبدأ بلقطة له وهو يلقي بحقيبة وتنتهي اللقطة ، وتبدأ اللقطة التالية بتصوير عادل إمام وهو ينهي حركة إلقاء الحقيبة ويستمر في سيره . ولا بد أن نراعى هنا عند تصوير اللقطة التالية أن نحافظ على المطابقة matching بين اللقطتين. فإذا كان الجاكت الذي يرتديه تحرك من على جسده بفعل إلقاء الحقيبة في اللقطة الأولى فلا يمكن أن يظهر منضبطاً في اللقطة التالية ، هنا تظهر أهمية استخدام تكرار الحركة overlapping ولا يوجد له بديل للوصول إلى نتيجة كهذه التي ذكرتها .

**د/ منى الصبان :**

أعتقد أن أهم راكور في السينما هو راكور الانفعال ، فبرغم صعوبة الخطأ في راكور خاص بالملابس أو الديكور ، إلا أنه يمكن التغاضي ولو قليلاً عنه ، أما أن يحدث الخطأ في راكور الانفعال كأن تقوم ممثلة مثلاً في لقطة ما بالصراخ فى مقدمة الكادر ويظهر ممثل آخر في الخلفية ، وفي لقطة تالية يقف الممثل فى مقدمة الكادر، وتظهر الممثلة التي انتهت لتوها من صرختها ولا يبدو عليها أي علامة لذلك ، مما يحدث صدمة قوية للمتفرج لا يمكن التجاوز عنها .

**طالب :**

أريد أن أسأل عن علاقتك بالممثل وأسلوب توجيهك له ؟

**د/ سمير سيف :**

كبداية أود أن أو ضح أن أي مخرج في العالم على وعي كامل بأدواته التي يستعين بها في عمله . وما تريد أن تسأل عنه هو الذي يفرق بين مخرج وآخر، ألا وهو قدرته على توجيه الممثل نحو أداء متميز .

**طالب :**

لاحظنا الاختلاف في أداء الفنان عادل إمام في فيلم المشبوه عن نوعية أدائه في أفلام سابقة فما هوسبب ذلك ؟

**د/ سمير سيف :**

وهذه هي النقطة التي قصدتها من أن أسلوب المخرج في التعامل مع ممثليه يخلق الاختلاف الذي لاحظته في أداء الفنان عادل إمام. ولاحظ أن أداء الممثل وصدقه في التعبير أقرب من ناحية تأثيره في المتفرج عن التأثير الذي يمكن أن تحدثه براعتك في تحريك الكاميرا أو براعتك في التكوين أو غيرها من البراعات التقنية .

فلا بد أن يعي المخرج هذه الحقيقة ، وأنا أعتبر نفسي محظوظاً لإدراكي لهذه الحقيقة منذ بداية عملي ، حيث أنه هناك آخرين يبدؤون حياتهم المهنية وتكون هذه المعلومة غائبة تماماً عن أذهانهم ، وتجد أن الواحد منهم يولي اهتمامه الأكبر إلى وضع الكاميرا أو حركتها أو الإضاءة أو الصوت الى آخره من التقنيات المهنية وينسى الممثل تماماً ، وعليه فيعتمد الممثل على نفسه كنتيجة حتمية لهذا الأسلوب الذي يتبعه المخرج ، والذي يتحول بهذا إلى ما يشبه شرطي المرور ، الذي يكتفي بتنظيم حركة دخول وخروج الممثلين بهدف عدم حدوث اصطدام في الميزانسين ، ويقوم الممثلون كما قلت بالاعتماد على أنفسهم فيما حفظوه من جمل الحوار ، وطبعاً ليس هذا بالإخراج ، لأن هذا الأسلوب يدمر علاقة المخرج بممثليه .

وهناك حقيقة أخرى يجب أن أذكرها ، وهي أن الممثلين لديهم أحد العيوب الأساسية التي يشبهونها بالعكازات ، ويظهر هذا العيب بمجرد أن

يهمل المخرج الممثل . فيقوم الممثل باللجوء إلى عكازاته القديمة ، لأنها تصبح حينئذ وسيلته الوحيدة للشعور بالأمن والطمأنينة التي هي أحد أساليبه القديمة التي قام بتجربتها من قبل ونالت النجاح ، أما الأسلوب الصحيح في توجيه الممثل فيعتمد أساساً على إقامة علاقة قوية مبنية على التعاون بين المخرج والممثل .

وفي هذا الصدد ، أذكر ما قاله المخرج ( إيليا كازان ) – والذي يعتبر أشهر من قاد الممثلين – في معرض حديثه عن البروفات ، إنها لا تقتصر فقط على ما يحدث قبل تصوير اللقطة ، بل يتعداها إلى أبعد وأعمق من ذلك. فالبروفات تبدأ منذ اتفاق المخرج مع الممثل مروراً بمقابلته وأحاديثه معه ودردشته معه بين اللقطات أو في أثناء فترة الاستراحة ، كل هذا يدخل ضمن البروفة ، حيث يقوم المخرج ولو بشكل غير متعمد بشحن الممثل بأفكار محددة ، تعبر عن رؤيته وأحلامه فيما يتعلق بالمشاهد ، ويقوم الممثل بدوره باختزان هذه الأفكار ، حيث تتفاعل مع خبراته الشخصية – التي قد تفوق خبرة المخرج في بعض الأحيان – إلى أن تتبلور في صورة جديدة للأداء يستفيد المخرج منها أثناء تنفيذ العمل ، فالممثل الذي قد يكبر المخرج سناً وقام بالعمل في عدد أكبر من الأعمال الفنية ، من المؤكد أن حصيلة خبراته الحياتية والمهنية أكبر بكثير من حصيلة المخرج الأصغر سناً والأقل خبرةً ، فعندما ينجح هذا المخرج في مد جسور العلاقة القائمة على الثقة والتعاون المتبادل ويتحاور مع الممثل فلا بد أن الممثل سوف يمد المخرج بأفكار قد تساعده في خلق الشخصية وتحديد ملامحها . وينعكس هذا بالتالي على الشكل النهائي للأداء وينجحان معاً في الوصول إليه .

وعلى الرغم من أن مصر حظيت على مر تاريخها السينمائي وحتى الآن بممثلين يعدون من العباقرة إلا أن قيام أغلبهم في الفترات الأخيرة بالعمل في أعمال تليفزيونية ، أفسدهم مهنياً .. بمعنى أن اختلاف الأساليب وتقنيات العمل التليفزيوني عن العمل السينمائى أربك هؤلاء الممثلين وطبعهم بطابعه الخاص .

**طالبة :**

هل لا بد من توافر طبيعة خاصة للممثل الذي يشارك في أفلام الحركة؟؟

**أ/ سمير سيف :**

طبعاً يعتبر الممثل ممثلاً في كل الأحوال ، إلا أن الطبيعة الخاصة التي تسألين عنها تتعلق بالكفاءة الجسمانية وما يرتبط بها من مزاج نفسي للممثل ، فعلى حين يوجد ممثلون في منتهى الكفاءة من الناحية الدرامية ، إلا أنه إذا اضطر أحدهم للقيام بمشهد حركة يفتضح أمره بمعنى الكلمة ، وذلك لأن بعض الممثلين لايتفق مزاجهم النفسي مع قيامهم بتوجيه اللكمات مثلاً ، كما أن هناك بعض الممثلين يشعرون أنهم عندما يمسكون ببندقية وكأنهم يمسكون بعصا أو ما شابه ذلك ، ويوجد ممثل آخر يشعرك في الموقف نفسه أن البندقية التي يمسكها جزء لا يتجزأ منه ، وهذا هو الذي يجعل بعض الممثلين يتميزون عند أدائهم لمشاهد الحركة عن غيرهم ممن تشعر بعدم توافقهم مع مشاهد الحركة .

**أ/ سعيد الشيخ :**

تماماً ، فنحن نعلم أن هناك ممثلين كبار مثل (حسين رياض) لا يمكن أن نتخيلهم في مشهد خناقة مثلاً أو يقومون بممارسة أكروبات لأن تكوين شخصياتهم لا يسمح بذلك .

**طالبة :**

ولماذا يستطيع بعض الممثلين العالميين الجمع بين القدرة على الأداء التمثيلي والقدرة على تنفيذ الأفعال الجسمانية التي يتطلبها مشاهد الحركة ؟؟

**د/ سمير سيف :**

كان لدينا قديماً الاهتمام بكل تفاصيل إعداد الممثل في المعاهد الأكاديمية – التفاصيل التي لازالت تلقى العناية الواجبة على مستوى العالم – فضلاً عن اهتمام الممثل ذاته بها من خلال ممارسة كل الرياضات الأساسية كركوب الخيل ، والسباحة ، وسلاح الشيش .. إلى غير ذلك من الرياضات التي تتيح للممثل أن يبقى دائماً في لياقة بدنية عالية ، وليس بالضرورة أن يمارس رياضة كمال الأجسام Body building ، إنما فقط يحافظ على تناسق تكوينة العضلي وذلك يساعده بالتبعية في أداء الأعمال البدنية التي تتطلبها مشاهد الحركة فضلاً عن مساهمة ذلك في تكوين الصورة .. ومثال على ذلك الممثل الأمريكي (توم كروز) فبرغم وسامته ، إلا أننا نستطيع أن نرى قوة بنيانه الجسماني.

وأذكر أنني شاهدت فيلماً قديماً بعنوان (الأشقياء الثلاثة) بطولة شكري سرحان ، أحمد رمزي ، يوسف فخر الدين ، وهو يعتبر مثالاً لاهتمام ممثلينا قديماً بالمحافظة على تناسق أجسامهم كما ذكرت .

أما الآن ، فللأسف فإن أغلب ممثلينا حتى وأن أظهروا هذا الاهتمام في بداية حياتهم المهنية إلا أنهم يفقدون هذا الاهتمام رويداً رويداً إلى أن ينتهي اهتمامهم بمظهرهم أو تكوينهم البدني تماماً .

وهناك مثال لإلتزام الفنان وهي كوكب الشرق السيدة أم كلثوم التي كانت تحافظ على نوعية غذائها ونوعية المشروبات التي تفيد صوتها وكانت

تواظب على مواعيد مقدسة للاستيقاظ والنوم لأنها تعلم جيداً أن هناك ضريبة لابد وأن تدفعها لكي تظل محتفظة بمكانتها على قمة عرش الطرب ، في حين نجد نوعية أخرى من الفنانين تفتقد هذا الوعي وتفقد معه قدرتها على أن تقول ببساطة لا لكل مغريات الحياة التي تؤثر تدريجياً على مستواها من ناحية الشكل أو المضمون .

**أ/ سعيد الشيخ :**

وهذه كلها علامات لعدم التزام بعض الفنانين ..

**د/ سمير سيف :**

نعم ، فمهنة التمثيل لها متطلبات معينة ، مثلها في ذلك مثل أي مهنة أخرى ، فلاعب الكرة مثلاً لا بد أن يواظب على التمرين حتى يستطيع أن يجيد الأداء في المباراة التي يلعبها، واحتراف التمثيل يشبه احتراف الرياضة، فلا بد من التدريب المستمر لكي يستطيع الممثل أن يجري أو يقفز على حصان أو حتى يهبط السلالم برشاقة .

**أ/ سعيد الشيخ :**

والممثل الذي يفعل ذلك إنما يعكس مدى التزامه واحترامه لمهنته ..

**طالب :**

أريد أن أسأل عن عملية اختيار البديل (الدوبلير) في أفلام الحركة ؟؟

**د/ سمير سيف :**

هنا يمكن أن يواجه المخرج مشكلة اختيار بديل يشبه الممثل في الطول أو الحجم أو لون البشرة .. الخ ، وقد لا يتوافر البديل المناسب فيضطر المخرج إلى الاستعانة بأقرب المتاح شبهاً بالممثل ، وتذكروا معي فيلم

(رصيف نمرة ٥ ) في مشهد الخناقة بين الفنانين (فريد شوقي ومحمود المليجي) وطبعاً جزء من المشهد تم تصويره بالاستعانة بدوبلرين. وعادة كان يتم الاستعانة ببديل للفنان فريد شوقي اسمه محمد الحلو والذى كان قريب الشبه به جداً ، إلا أنه لم يكن موجوداً فى القاهرة فى وقت التصوير فقام المرحوم الطوخي توفيق بالعمل مكانه وكان بعيداً كل البعد عن فريد شوقي ، فقد كان نحيفاً ، وكان واضحاً جداً الفرق بينه وبين فريد شوقي في لقطة يقوم فيها بحمل دوبلير الفنان محمود المليجي عالياً لكي يلقيه على سرير في الغرفة .

وعلى النقيض أذكر مثالا أخر للتوفيق في اختيار الدوبلير ، ففي فيلم بعنوان (وادي الملوك) تم اختيار الفنان (رشدي أباظة) كبديل للممثل الأمريكي (روبرت تايلور) وما زال لديّ صورة تجمع بين رشدي أباظة والبديلة الأمريكية للممثلة أليانور باركر وكانوا يرتدون الأزياء نفسها – ولا يمكن لمن يرى هذه الصورة أن يستطيع أن يميز الدوبلير من الممثل البطل – وهذا يفيد مخرج العمل بالطبع لأننى أستطيع أن أجزم أنه لستطاع أن يخدع عين المتفرج ليس فقط في اللقطة العامة، بل وأيضاً في اللقطة المتوسطة .

**د/ منى الصبان :**

هل عمل الفنان رشدي أباظة كدوبلير فعلاً ؟؟

**د/ سمير سيف :**

نعم ، وكان هذا عام ١٩٥٢ أو ١٩٥٣ .

**د/ منى الصبان :**

معنى هذا أنه عمل كدوبلير قبل أن يعمل كممثل في السينما المصرية؟؟

**د/ سمير سيف :**

لا . كان وقتها يعمل أدواراً صغيرة في أفلام أذكر منها على سبيل المثال (إني راحلة ، تجار الموت) ولم يتنبأ أحد للفنان رشدي أباظة بالنجاح الذي حققه . وكانت البداية الحقيقية له في فيلم (امرأه في الطريق) ثم فيلم (الرجل الثاني) .

**طالب :**

هناك معلومة سمعتها عن وجود دوبلير لصوت الممثل فضلاً عن دوبلير لصورته مثل الممثل الهندي (أميتاب باتشان) فيقال إنه – ونظراً لأن صوته حاد – يستعين بدوبلير كل وظيفته أن يكون صوت أميتاب باتشان ؟؟

**د/ سمير سيف :**

أنا أشك في هذه المعلومة ، إنما يمكن أن يكون له دوبلير غنائي شأنه في ذلك شأن كل الممثلين الهنود ، إنما أن يتم الاستعانة بدوبلير صوتي فمعنى ذلك أن يقوم بتنفيذ دوبلاج لكل الفيلم وهذا صعب فضلاً عن عدم وجود حاجة لذلك ، ففي أوروبا مثلاً يوجد دوبلير صوتي لكل ممثل أمريكي لأنه يتم عمل دوبلاج باللغات الأخرى لكل الأفلام الأمريكية التي تعرض في البلدان الأوروبية وذلك حتى يتم المحافظة على جو الفيلم ، فنجد مثلاً دوبلير صوتي للممثل (لي مارفن) أو الممثل (روبرت ميتشوم) ، مما يتيح للمتفرج الذي يعرف صوت الممثل الحقيقي أن يتقبل صوته البديل باللغة الأخرى ولا يتولد عنده أحساس بغربة الصوت .

وعندنا في مصر ، لاحظت تنفيذ هذا الأسلوب في فيلم للمخرج أ. عاطف سالم بعنوان (موعد مع المجهول) حيث تم عمل دوبلاج لدور البطولة

النسائية كاملاً والتي أدته ممثلة كانت وجهاً جديداً في وقتها اسمها (هالة شوكت) وكانت ممثلة سورية ، ونظراً لأن الدور لشخصية مصرية تعيش في الإسكندرية ولكي يتم تفادي وجود لكنة سورية في صوتها تم الإستعانة بالفنانة (إحسان القلعلوي) لكي تؤدي دوبلاج صوتي للممثلة السورية . الأمر الذي كان يجب مراعاته مثلاً في فيلم اليوم السادس للمخرج يوسف شاهين الذي لعبته الفنانة (داليدا) لكي يتم التغلب على اللكنة الأجنبية وعدم تمكنها من مخارج الألفاظ العربية في حين أنها كانت تلعب دور امرأة من صعيد مصر.

**طالب :**

أذكر أنني شاهدت فيلماً روائياً منفذ له دوبلاج باللغة العربية وكان دور البطولة لشخصية رومانسية تعيش قصة حب وكان الفنان (حمدي غيث) هوالذي يقوم بالأداء الصوتي لهذه الشخصية فلم أستطع تقبله فيها .

**د/ سمير سيف :**

هناك أمور أخرى تؤخذ في الاعتبار ففي العادة يتم الاستعانة بممثلين لديهم الخبرة الإذاعية أو الصوتية فضلاً عن القدرة على المحافظة على التزامن بين الأداء الصوتي والأداء المصور ، ولذلك تجد عادةً نوعاً من السرعة في إيقاع الحوار لتحقيق هذا التزامن .

**طالب :**

إذن أستطيع أن أقوم بتنفيذ فيلم كامل من خلال الدوبلاج !! لكن أعتقد أنه لا يمكن المحافظة على إيقاع الصوت نفسه بالنسبة للصوت الحقيقي !!

**د/ سمير سيف :**

أنت تفترض عدم وجود صوت آخر ، إذا كان الدوبلاج منفذاً للدور بالكامل .

**أ/ سعيد الشيخ :**

لا يجوز أن يتم تسجيل جزء بصوت هالة شوكت وجزء آخر بصوت إحسان القلعاوي !

**د/ سمير سيف :**

لا ، لا يمكن ، حتى لا يفقد العمل مصداقيته ، ونظراً لأن صوت هالة شوكت كوجه جديد لم يكن معروفاً فلا بأس من الاستعانة بالبديلة .

**طالبة :**

رأينا فيلم عمر المختار بنسختيه العربية والإنجليزية ولاحظنا الفرق الهائل بين النسختين ولم نستطع تقبل الأصوات البديلة برغم أنه نفس الأداء ؟؟

**د/ سمير سيف :**

أنت تتحدثين من وجهة نظرك كدارسة أو كعاملة في المجال السينمائي، إنما عامة الناس يجوز أن يتقبلوا النسخة العربية أكثر من تقبلهم للنسخة الأجنبية وهذا لأن أصوات الممثلين المصريين مألوفة لديهم أكثر من أصوات الممثلين الأجانب ، فضلاً عن أن الممثل الأجنبي غير معروف لغالبية المشاهدين المصريين

**د/ منى الصبان :**

أريد أن أعرف رأيك في أن يضطر المخرج لتنفيذ دوبلاج الفيلم لكل ممثل على حده ، وأنا عاصرت مثالاً لذلك في فيلم آدم بدون غطاء للمخرج

الأستاذ محمد نبيه ، والمونتاج للأستاذ سعيد الشيخ وكان بطولة الفنانين محمد صبحي ونيللي ؟؟

**د/ سمير سيف :**

نعم ، أنا قمت بهذا كثيراً نظراً لانشغال أحد الممثلين أو سفره ، إلا أن لهذا الأسلوب عيوباً كثيرة منها المجهود الإضافي الذي يقع على المونتير ومساعده الذي يقوم بتركيب هذه الأصوات على شريط الفيلم ، وعيباً آخر هو افتقاد التفاعل بين أصوات الممثلين أثناء الحوار ، فالممثل عندما يجيب ممثلاً آخر أو يرد على جملة حواره يقوم بالتقاط النغمة الصوتية voice tone التي سوف يبدأ بها جملة هي من نغمة صوت الممثل زميله الذي سبق وأن وجه إليه الكلام .

**د/ منى الصبان :**

أحيانا تشعر بوجود تداخل بين صوت شخصيتين يتحدثان في حوار بمعنى أن يبدأ أحدهما الكلام قبل أن ينهي الآخر جملته ؟؟

**د/ سمير سيف :**

لدي ملاحظة فيما يتعلق بالدوبلاج بصفة عامة ، فنظراً لأنه عادة ما يتم التصوير الخارجى بكاميرا صغيرة ، عندها يبدوأن السرعة تقل عن الـــ ٢٤ كادراً فى الثانية ، مما يجبر الممثلين عندما يقومون بتسجيل الدوبلاج ، على أن يكون ايقاعهم سريعاً إلى حد ما فيظهر ذلك في أدائهم المتلاحق لجمل الحوار .

والعيب الثاني للدوبلاج هوالصدى Echo الذي يتولد بشكل طبيعي داخل صالة الدوبلاج ، والذي يجعل الصوت يختلف اختلافاً كلياً عن الصوت الذي

يتم تسجيله في موقع التصوير الحقيقي أو في الهواء الطلق مثلاً ، حتى لو تم إضافة أصوات الجو العام الى خلفية أصوات المشهد ، الا أنه يظل واضحاً أن درجة النقاء مصطنعة .

**أ/ سعيد الشيخ :**

يصعب أحياناً أن نفرق بين الصوت المنفذ بالدوبلاج والصوت المباشر Direct sound ، وذلك عند التنفيذ الجيد للدوبلاج وإجراء المعالجة الصوتية الملائمة .

**د/ سمير سيف :**

طبعاً ، فالوصول لهذه النتيجة يحتاج إلى تكاتف العديد من البراعات المهنية ، ويوجد تشابه بين هذا الأمر ، وبين أمر آخر خاص بالصورة ألا وهوالتماثل Matching أو التزأو ج بين الصورة التي تنتج عن التصوير الخارجي ، والصورة التي تنتج عن التصوير الداخلي ، وذلك من خلال ضبط للإضاءة وغيرها من مقومات فن التصوير السينمائي .

**د/ منى الصبان :**

نريد أن تحدثنا عن الفرق بين تجربتك في العمل السينمائي وتجربتك في العمل التليفزيوني، وماذا وجدت من أو جه تشابه وأوجه إختلاف بينهما؟؟

**د/ سمير سيف :**

الاختلاف الأساسي – من وجهة نظري الخاصة – هو اختلاف في أسلوب المعالجة الدرامية ، وليس في أسلوب الإخراج أو التصوير ، وذلك لأن العمل التليفزيوني وسيط Media إعلامي مرئي كالعمل السينمائي ، فالمعالجة البصرية والصوتية واحدة في النوعين .

إلا أن المعالجة الدرامية تختلف باختلاف نوعية الموضوعات التي تلائم التليفزيون وطريقة طرح هذه الموضوعات . فنظراً لأن العمل التليفزيوني لا يقل في العادة عن عشر ساعات ونصف تترجم إلى مسلسل من ثلاث عشرة حلقة ، مما يعطي مساحة أكبر لعرض موضوع العمل في حين أن العمل السينمائي المحدد بساعتين فقط في الغالب يجعلنا نراعي التدقيق الشديد في الكتابة السينمائية فلا داعي مثلاً لتكرار معنى من خلال جملة ما تم طرحها قبلا أو الالتزام بتحديد الإضافة التي يضيفها أحد المشاهد إلى العمل قبل إضافته للمشاهد الأخرى ، وذلك على عكس العمل التليفزيوني تماماً .

وهناك أيضاً سبب آخر غير المدة الزمنية لكل من النوعين ، فعندما يذهب المتفرج ليرى فيلماً في أحدى دور العرض السينمائي ، فإنه يهيئ نفسه لكي يكون متفرغاً تماما للفرجة ، يساعده في ذلك المناخ الذي تهيئة دار العرض ، أما عند مشاهدة مسلسل تليفزيوني في البيت ، يصبح من الصعب جداً تحقيق مثل هذا المناخ ، فالنور مضاء وقد يتواجد أشخاص آخرون منشغلين بأحاديث جانبية ، وقد يدق جرس التليفون أو الباب فيضطر للإجابة، وحتى عند تحقيق التفرغ التام للفرجة ، فهناك يوم كامل أربع وعشرون ساعة تنقضي بين مشاهدة حلقتين متتاليتين فتجبرنا هذه الحقيقة على أن نشير من وقت لآخر إلى العلاقات بين شخصيات المسلسل وتطورها مع الوقت .

إلا أنه يجب أن نلاحظ اختلافاً آخر يتعلق بدرجة اتقان العمل ، والمسلسل الذي ذكرنا أن مدة عرضه في المتوسط تكون عشر ساعات ونصف تعادل مدة عرض خمسة أفلام على الأقل ، ونظراً لصعوبة تنفيذ خمسة أعمال سينمائية في العام الواحد بالإتقان نفسه من خلال المبدع نفسه ، فما بالكم بمن يقوم بتنفيذ أكثر من عمل تليفزيوني في العام .

طالبة :

ما الفرق بين الأعمال التليفزيونية المصرية والأجنبية ؟؟ وما هي العوامل التي تساعد على زيادة درجة اتقان الأعمال الأجنبية ؟؟

د/ سمير سيف :

لا بد أن نفرق بين المسلسلات الأمريكية والمسلسلات الأوروبية (الإنجليزية والفرنسية ..ألخ) . فربما أن انجلترا وفرنسا فقط من البلاد التي تقوم بتصوير الأعمال التليفزيونية من خلال الفيديو، أما أمريكا فيقتصر الفيديوعلى تنفيذ اللقاءات التليفزيونية Interviews ، أو برامج الأطفال أما المسلسلات فيتم تنفيذها من خلال التصوير السينمائي البحت ، ويلاحظ أنه يتم إسناد كتابة المسلسل لأكثر من كاتب ويتم إسناد الإخراج لأكثر من مخرج ، ويقوم هنا فرد واحد غالباً ما يكون منتج العمل بدور المايسترو أو القائد الذي يقوم بتوجيه مجموعة الكتاب والمخرجين نحو إيقاع واحد وأسلوب واحد لتنفيذ العمل وذلك بهدف ألا يشعر المتفرج بغربة أثناء الفرجة ، ويلتزم الكتاب والمخرجون بالمحافظة على هذا الإيقاع لدرجة أن يتصور المتفرج أن المسلسل من إبداع كاتب واحد وإخراج المخرج نفسه .

أ/ سعيد الشيخ :

ويمتد الأسلوب الأمريكي أيضاً إلى الإستعانة بأكثر من مونتير واحد ؟؟

د/ سمير سيف :

فعلاً ، ويتيح ذلك الفرصة لكل منهم للإجادة والوصول إلى درجة الإتقان المطلوبة .

**طالبة :**

كيف يتم تغيير المخرج كل يوم ؟ وكيف يشترك أربعة كتاب مثلاً في كتابة مشهد واحد أو موضوع واحد ؟؟

**د/ سمير سيف :**

أولاً .. لايتم تغيير المخرج يومياً ، فالمسلسل لايتم عرضه إلا بعد تمام تنفيذ كل حلقاته ولا يقل هذا عن عام ونصف العام من بداية التصوير ، ثم يشاهدها المتفرجون بشكل يومي .

وبالنسبة للكتاب ، فيطبع في أمريكا كتب عملية جداً عن كيف تكتب How to write، توضح للكاتب الذي يرغب في الكتابة التليفزيونية Teleplay، كيف يكتب وإلى من يستطيع أن يتقدم بما يكتب ، إلى أن يتم إخراج عمله للمتفرجين ، وهذه أحد الأساليب التي يقوم الكتاب باتباعها .

فلنفترض أن أحد كتاب السيناريو الناشئين يريد أن ينضم لمجموعة كتاب السيناريو المشاركين في كتابة أحد المسلسلات التليفزيونية الشهيرة ، عندها يقوم ببساطة بكتابة حلقة واحدة ويرسلها إلى منتج العمل ، ويجب أن يعرف أنه لن ينال الاعجاب إلا من خلال المعايشة الكاملة لشخصيات العمل والتي تتيح له إعداد الحبكة Plot الملائمة من خلال رؤيته الخاصة لتطور الشخصيات الذي يحدث نتيجة تطور العلاقات بينها .

فإذا ما نجح في خلق مثل هذا التطور من خلال مراقبته للعلاقات الأساسية للشخصيات وتفاعلها مع رؤيته الخاصة للأحداث فإنه ينال ترحيب أسرة العمل بالإنضمام إليهم .

**أ/ سعيد الشيخ :**

نلاحظ ذلك في كثرة الحبكات الفرعية Subplot التي تمتلئ بها الدراما التليفزيونية الأمريكية..

**د/ سمير سيف :**

فعلاً ، وقد تشغل الحبكة الفرعية مدة حلقة أو اثنتين ثم تنتهي إلا أنها لا تخرج عن الكيان الأساسي لموضوع المسلسل .

**د/ منى الصبان :**

ألا تعتقد أنه يوجد اختلاف بين حرفية العمل السينمائي ، وحرفية العمل التليفزيوني من خلال هذا المنظور ؟

**د/ سمير سيف :**

فيما يتعلق بالإخراج ، أقوم بتصميم المشهد والإعداد المسبق للتكوين وحركة الكاميرا .

**د/ منى الصبان :**

وهنا تكون حركة ثلاث كاميرات ! !

**د/ سمير سيف :**

يعتبر استخدام الثلاث كاميرات من الحالات الاستثنائية ، فغالباً ما يتم الاستعانة بكاميرتين ، وتصميم المشهد التليفزيوني يشبه المعادلة الرياضية إلى حد ما ، كي أتمكن من تصميم حركة الممثلين ولكي يتم التفاعل بينها وبين تكوين المشهد ككل ، بحيث أستطيع إلتقاط تفاصيل المشهد من خلال تقاطع الحركة المتواصل للكاميرتين ، وإلا فلا داعي لاستخدام أكثر من كاميرا .

**أ/ سعيد الشيخ :**

عندما تستخدم كاميرتين لتصوير مشهد ، تصبح المعادلة هنا .. أين نقوم بوضع الكاميرتين ؟؟ بحيث تقوم كل منهما بإلتقاط الجزء المطلوب من الحركة ؟؟

**د/ سمير سيف :**

بالضبط ، بطريقة عكسية ، وأعتقد أن أفضل قول يعبر عن الإخراج التليفزيوني هو أنه دراما فترة الأربعينيات في السينما والتي تقوم أساساً على الحوار واللقطات القريبة والحركات الهادئة للكاميرا .. الخ ، فهذا هو النموذج الذهبي للإخراج التليفزيوني من خلال أسلوب الفيديو على وجه الخصوص .

إلا أنه يعيبه قلة استخدام اللقطات العامة long shots التي تضفي جماليات على الصورة ، إلى جانب التطرف في استخدام اللقطات القريبة جداً Extreme close-ups والتي تفقد قيمتها عند الاحتياج الفعلي لها وذلك من كثرة استخدامها ، فمثلاً عند استخدامها في تصوير جمل حوار بسيطة وإجابات عادية ، فماذا يستخدم عند تصوير قرار لأحد الشخصيات بقتل آخر ، فلا بد من الوعي بعدم المغالاة فكما أن هناك تعبير المبالغة في التمثيل Over acting، فهناك أيضاً تعبير الإخراج المبالغ فيه Over directing .

**د/ منى الصبان :**

وهناك أيضاً عنصر حركة الكاميرا والذي يختلف في العمل التليفزيوني عن العمل السينمائي أليس كذلك ؟

**د/ سمير سيف :**

نعم ، وفي هذا الصدد أريد أن أتحدث عما يعتبر أحد أوجه القصور – وهنا نتحدث عن المبالغة مرة أخرى – وهوالمبالغة في استخدام الزووم

Zoom ، ففي الأعمال الأمريكية لايتم استخدام الـــ Zoom in إلا لمتابعة الحركة .

أيضاً يوجد اختلاف آخر بين الإخراج التليفزيوني الذي يتبع التقاليد المستقاه مباشرة من المسرح ، مثل حركة أحد الممثلين خطوات إلى الأمام حتى يصل إلى منصة المسرح لكي يتحدث إلى ممثل آخر يقف إلى الخلف منه ، وإذا كانت مثل هذه التقاليد المسرحية – الجامدة نسبياً – تلائم المتفرج الذي يجلس في صالة المسرح ، فهي بالتأكيد غير مناسبة بالمرة للتليفزيون ، هذا الضيف الذي تسلل إلى الحياة الأسرية المنزلية ، فيجب أن يكون التكوين وأوضاع الممثلين والحركة هنا أقرب ما يكون للحياه العادية ، ولكن هناك بعض كبار مخرجي التليفزيون يصرون على استخدام اللقطات القريبة جداً لاغياً بها باقي العناصر التي تتكون منها اللقطة ، معتبراً ذلك نوعاً من إضفاء الحركة على المشهد .

في حين أن المسلسلات الأجنبية ترينا أناساً عاديين يتكلمون بطبيعة في جوطبيعي ، ويحدثون التأثير المطلوب فينا كمتفرجين من خلال استغلالهم لأساليب التعبير الحرفية دون أن يشعرونا بهذه الحرفية بل نصل نحن إلى الشعور بأنهم جزء منا ونحن نعيش معهم في الجو نفسه .

وقد حاولت في المسلسلات التليفزيونية التي قمت بإخراجها تفادي أو جه القصور السابقة ، وأتحدى لو أن أحداً يستطيع أن يقول أنه شاهد مثلاً مشهداً لأحد الممثلين مواجهاً الكاميرا ويتحدث إلى ممثل أخر وهو معطيه ظهره .

د/ منى الصبان :

بمناسبة موضوع أداء الممثل وظهره للكاميرا فقد تحدث المخرج الكبير صلاح أبوسيف عن انتشار هذه الطريقة ، وقد حاول أن يقوم بالأسلوب نفسه ولكنه لم يستطع ؟؟

د/ سمير سيف :

أكثر ما يعيب هذه الطريقة هو استعمالها من دون سبب أو مبرر ، وبشكل مبالغ فيه ، في حين يمكن استخدامها مثلاً في جزء من حركة الممثل الطبيعية وهو يحادث ممثلاً آخر لا أن يلتفت فجأة من دون داع ، ونعود هنا لاقتباس الأساليب المسرحية فيما يتعلق بحركة شخصية إلى الأمام لكي تأخذ موقعاً أقرب للمتفرج لكي يكسبها ذلك أهمية أكبر لأنها تعتبر الشخصية الأهم، وتأخذ الشخصيات الأخرى مواقع أبعد كل بحسب أهميته أو دوره في تحريك الحدث ، فعندما يلجأ المخرج التليفزيوني لهذه الأساليب فإنه ينتقل بلا وعي إلى وسيط آخر ألا وهو المسرح .

د/ منى الصبان :

يوجد مثال للقطة تبدأ بممثلة توجه حديثها إلى ممثل يشاركها الحوار ثم تقوم الممثلة بالالتفاف وتلتقط الكاميرا وجهها بلقطة قريبة close up ، ثم تقطع عليها الكاميرا الثانية فى لقطة عامة long shot وهي لم تعد برأسها للوضع العادي بعد ولا يزال الممثل مستمراً في أداء حواره ؟؟

د/ سمير سيف :

قد يرجع هذا القصور إلى عدم وعي الممثل بوجود هذه النقلة من الكاميرا الأولى إلى الكاميرا الثانيةِ ،هذا بافتراض أن المخرج قام بتوضيح هذه التفاصيل إلى الممثلين أثناء البروفة التمهيدية dry .

ويجب أن نلاحظ مبدأ هاماً في الأداء التليفزيوني – برغم ضرورة التأكيد على أن أي مبدأ يزيد عن حده ينقلب إلى ضده – هذا المبدأ هو Playing to the camera ، فبسبب أن كاميرا التليفزيون تتميز بالحميمية ، فكلما واجهها الممثل كلما شعر المتفرج أنه يوجه حديثه إليه ، إلا أن هذا الأسلوب يمكن أن يتم تنفيذه بشكل ذكي ، أما لو نفذ بشكل فيه مبالغة أو مغالاه فسيحدث تأثيراً عكسياً .

**أ/ سعيد الشيخ :**

نلاحظ أن بعض مخرجي التليفزيون يقومون بتنفيذ القطع بشكل مفتعل، فما سبب ذلك ؟؟

**د/ سمير سيف :**

هناك حقيقة اكتشفتها عندما بدأت العمل في الفيديو، وهي أن نسبة ٩٩,٩ % من مخرجي التليفزيون تخرجوا من المعهد العالي للفنون المسرحية ولذلك فهم ليسوا Camera oriented ، أى أن تفكيرهم الأساسي ليس بصرياً ، أنما ينحصر في الميزانسين ، بمعنى إعطاء الأولوية إلى حركة الممثلين وتوجيههم إلى أماكن دخولهم وجلوسهم ولحظات الذروة لأدائهم التمثيلي ... الخ ، أما مسألة القطع Cutting ، والخط الوهمي ، وما إلى ذلك فيتم استادها إلى المصورين خريجي كلية الفنون التطبيقية الذين درسوا هذه المسائل ويمتلكون المقومات البصرية Visual aspects . وتقع عليهم مسؤولية تكوين الكادر Cad rage الذى سيبدأ منه المشهد والذى سينتهى عنده ، مثلاً أن يبدأ اللقطة من الفراغ الذي تشكله قلة شرب مع أحد عناصر الكادر .. فتدخل الكاميرا من هذا الفراغ لتقع على وجه الممثل أثناء أدائه لتعبير ما أو لجملة

من جمل الحوار ، ويعتقد هنا المصور أنه قد راعى جماليات الصورة من خلال خلق العلاقة بين الكتلة والفراغ أو خلق حوار بين الصورة الأمامية Foreground والصورة الخلفية Background ، ويقتصر دور المخرج هنا على الموافقة والترحيب بما نجح المصور في عمله .

ويتبارى المصورون في هذا ، حيث أن المصور يقوم بارتجال أحد هذه التكوينات أثناء عمل الكاميرا الأولى لكي يبدأ به عمل الكاميرا الثانية عند القطع عليها وذلك طبعاً بعد عرض الفكرة على المخرج وأخذ الموافقة عليها وذلك بسبب عدم وجود أسلوب بصري Visual style لدى المخرج .

وعندما عملت بالفيديو، أذكر أني تعرضت لمثل هذه الأمور من المصورين في أول أيام التصوير ، فرفضت أى مفاجآت غير ما سبق الإتفاق عليه مسبقاً ، فاستطعت أن أفرض عليهم أسلوباً بصرياً محدداً يعملون وفقاً له.

أما النسبة الأكبر من مخرجي التليفزيون ، فكما أسلفت – يولون الاهتمام الأكبر للميزانسين وللأداء التمثيلي وذلك لعدم اكتمال الوعي البصري لديهم .

وهناك أيضاً عامل الوقت ، والذي يمنع المخرج من أى إعادة أو تراجع ما دام الحوار صحيحاً وليس به أخطاء ، فعندئذ يمكن التغاضي عن أشياء كثيرة أثناء العمل ، أي لا توجد الدقة المتناهية التي يتميز بها العمل السينمائي ، وهذه هي بعض مما نطلق عليه أخلاقيات الإخراج التليفزيوني .

د/ منى الصبان :

هل وفرت لك إمكانيات المونتاج في الفيديو النتيجة نفسها التي وفرتها إمكانيات المونتاج في السينما ؟

د/ سمير سيف :

مؤكد أن هناك أو جه تشابه وأوجه إختلاف بين هذين النوعين من التقنية ، فتقريباً يتم تنفيذ اللقطعات نفسها والتبطين نفسه للمشاهد بأن نأخذ جزءاً من لقطة نطعم بها فجوة Gap في لقطة أخرى ، وكل هذا يستغرق وقتاً ويكلف مالاً ، إلا أن مونتاج الفيديو مريح أكثر من هذه الناحية ، أما الصعوبة فتكمن في مونتاج الصوت لأنه لا يوجد به ما نسميه بالدوبلاج ، فلو أن أحدهم عطس أو تكلم أخر بصوت عالٍ أو مرت إحدى السيارات لفسد المشهد.

على حين أنه يمكن التعامل مع كل ذلك في العمل السينمائي ، حيث يمكن أن يتم التصوير ليلاً في أحد الشوارع وسط آلاف من الجماهير وتبدو الصورة من خلال المونتاج كما لو أن الشارع خالٍ من الناس تماماً ، ويؤكد ذلك ما يتم تركيبه من المؤثرات الصوتية في المشهد كأصوات صراصير الغيط أو عواء بعض الكلاب .

وتحقيق هذا مستحيل في الفيديو، ولذلك يتم اللجوء إلى التصوير الخارجي في أضيق الحدود ، لأن السيطرة على التصوير الداخلي تكون أيسر كثيراً من ناحية الصوت ، أما فيما يتعلق بالصورة فالفيديو أيسر من السينما لأن التعامل مع الكاميرا يتم من خلال مجموعة من الأزرار فلا تحتاج إلى تجهيزات خاصة مثلما تحتاج كاميرا التصوير السينمائي .

وعلى ذلك فالصعوبة تكمن كما ذكرت في الصوت ، ويتبع ذلك صعوبة في المكساج أيضاً ، فإمكانيات المكساج في الفيديو أقل من السينما لعدم وجود مكتبات الأصوات والمؤثرات . لذلك فالدراما الداخلية هي الأفضل للعمل بالفيديو أما الأتجاه للتصوير الخارجي أو مشاهد الحركة فيكون في أضيق الحدود نظراً لصعوبة تنفيذه كما ذكرت .

**أ/ سعيد الشيخ :**

لكن إذا اضطررت الى تصوير بعض مشاهد الحركة ، فهل يتم التنفيذ من خلال وحدات التصوير التليفزيوني أم بكاميرات السينما ؟

**د/ سمير سيف :**

كان يتم التنفيذ في السابق من خلال كاميرات السينما الـــ ١٦ مللي ، ثم يتم نقله إلى الفيديو، وعندما أخرجت أعمالي التلفزيونية فضلت تنفيذ العمل كله فيديو، لأن ذلك أيسر في العمل وأسرع في التنفيذ من ناحية الإعداد للمشاهد والأضاءة وغيرها .

لكن تكمن الصعوبة في المونتاج بسب تكاليفه العالية – ويتم حسابها وفقاً لعدد ساعات المونتاج – والتي تؤدي في النهاية لارتفاع تكاليف إنتاج الفيديو، ولذلك فاللغة السائدة بالنسبة للعمل في الفيديو هو السرعة في تنفيذ المونتاج ، دون النظر إلى التفصيلات الصغيرة التي نراعيها في مونتاج العمل السينمائي ، ولذلك فاللجوء إلى التنفيذ من خلال الفيديو– حتى في المشاهد الخارجية – يؤدي إلى الحد من المتاعب التي نواجهها عند المونتاج .

(يتحدث الدكتور سمير عن المونتاج المتتالي Linear Editing) .

د/ منى الصبان :

وما رأيك في الإمكانية التي يوفرها مونتاج الفيديو، والتي تتعلق برؤية المزج Dissolves أو الأختفاء والظهور Fades حتى في وقت التصوير نفسه ؟

د/ سمير سيف :

نعم ، هذا إلى جانب الخدعة البصرية وغير ذلك ، وأذكر في هذا المجال تجربة رائدة قام بها المخرج أ. نيازي مصطفى – في أثناء إخراجه لأحد الأفلام – حيث قام بتنفيذ خدع بصرية (تروكاج) من خلال الفيديو، ولم يستغرق ذلك ربع الوقت الذي كان من الممكن أن يستغرقه إذا تم تنفيذه من خلال السينما ، إلا أن تكلفته الحقيقية نتجت عن ضرورة إرساله إلى أحد المعامل الأمريكية في مدينة لوس أنجلوس لنقل هذا الجزء إلى الشريط السينمائى ، فمن المعروف أن النقل من السينما إلى الفيديو تقنية سهلة وتتم في أي مكان ، أما النقل من الفيديو للسينما فليس بهذه السهولة ، فتكاليف المعمل وصلت إلى ٢٢ دولاراً للمتر الواحد – هذا بالطبع خلافاً لتكاليف النقل والشحن ولكن النتيجة في النهاية تكون مرضية تماماً للمخرج .

د/ منى الصبان :

وهل تشعر فى النهاية أنه قد تم تنفيذها من خلال السينما ؟؟

د/ سمير سيف :

طبعاً ، وقد شاهدت في هذا المعمل بالتحديد أفلاماً تم تصويرها من خلال كاميرا الفيديو camera Home على شرائط VHS بواسطة أناس غير محترفين وتم نقلها على شرائط سينما ٣٥ مللي والنتيجة معقولة إلى حد كبير، ويرجع ذلك إلى التقنية التي يقومون باستعمالها ، حيث يتم فصل الألوان ثم

يعاد تجميعها مرة أخرى على شرائط السيليولويد بعد التصحيح ، وهكذا يمر الشريط بمجموعة من المراحل حتى يصل إلى الصورة السينمائية المضبوطة للغاية ، وهذه التقنية هي ما تجعل تكلفة نقل الشريط إلى السينما غالية حتى الآن .

**د/ منى الصبان :**

وهل توجد مثل هذه التقنية في مكان أخر غير أمريكا وإنجلترا ؟؟

**د/ سمير سيف :**

وجدت في العاصمة الإنجليزية لندن مؤخراً ، لكن قبل ذلك لم تكن موجودة إلا في معمل لوس أنجلوس بأمريكا.

**د/ منى الصبان :**

ألم يضايقك الاختلاف بين ثانية الفيديو والتي تتكون من ٢٥ كادراً ، وثانية السينما التي تتكون من ٢٤ كادراً ؟؟

**د/ سمير سيف :**

نهائياً ، فقد وعيت لهذه الحقيقة مبكراً من خلال الدراسة ، وأعلم تماماً أن الفيلم السينمائي تقل مدة عرضه عند عرضه بالتليفزيون ، فلو أن مدة عرضه بالسينما تصل إلى ١٢٥ دقيقة تقل هذه المدة لتصل إلى ١٢٠ دقيقة تقريبا عند عرضه بالتليفزيون .

**أ/ سعيد الشيخ :**

وعندما يتم تصوير جزء من خلال السينما ، ثم يتم نقله فيما بعد إلى الفيديولكي يتم إلحاقه بباقي العمل المنفذ من خلال الفيديو، ألا يشعرك ذلك بفرق في الإيقاع أو نغمة الصوت ؟؟ أم أن الاختلاف ٢٥/١ صغير إلى درجة أنه لا يحدث هذا الفرق ؟

د/ سمير سيف :

لا ، حيث أنه يتم التنفيذ – أعني التصوير والمونتاج – صورة وصوت كاملاً وبشكل يحقق التزامن المطلوب ثم يتم نقله إلى الفيديو منضبطاً تماماً إلا أن هناك عاملاً قد يؤثر في إحداث الخلل الذي تتحدث عنه ، وهوالعامل الذي يتعلق بأجهزة التليسين ومدى كفاءتها في تنفيذ النقل ، فكلما زادت كفاءة الأجهزة ، كلما زادت جودة المواد المنقولة والعكس صحيح ، وهناك أجهزة تليسين في الوقت الحالي تقوم بالنقل مباشرة – من الشريط النيجاتيف Negative – دون الحاجة لطبعه على شريط بوزتيف Positive – إلى شريط الفيديو.

وهناك افتراض ألا يحدث فرق في الايقاع ، وأكاد أجزم بأن الأفلام الأجنبية التي ترد مثلاً إلى التليفزيون والتي يتم ترجمتها إلى اللغة العربية والتي ترد أساساً منقولة إلى الفيديو تكون صورتها أنصع وأنقى من النسخة السينمائية الـــ ١٦ مللي أو ٣٥ مللي التي يتم نقلها عنها ، وذلك لتعرضها لدرجة أكبر من النصوع Brightness الخاصة بالفيديو، الذي يتمتع بدرجة نقاء الصورة Resolution في منتهى القوة .

إلا أن الصورة المتكونة بعد النقل تفقد بعضاً من التباين Contrast ، مما يجعلها أكثر نعومة Soft وأقرب ما تكون لصورة الفيديوالأصلية .

وأعتقد أن جزءاً كبيراً من المستقبل يكمن في العمل من خلال الفيديو، فنلاحظ أن المجلات الشهيرة المتخصصة التي أعتدنا على تصفحها مثل Film & Filming ومجلة Sight & sound ، تخصص جزءاً كبيراً منها للفيديو، يتيح لقرائها نقداً شاملاً للأفلام التي أنتجت حديثاً بالإضافة إلى عرض أفلام سبق طرحها في الأسواق .

وفي فرنسا تصدر سبعة مجلات أسبوعية لمتابعة البرامج التليفزيونية ، وقد قمت بشرائهم في أحد المرات لكي أتعرف على ما تقدمه ، ففوجئت بكم رهيب من المقالات التي تقوم بالنقد والتحليل بالإضافة إلى عرض ما تقدمه القنوات التليفزيونية من برامج وأفلام ومسلسلات خلال الأسبوع ، لدرجة أن إحدى هذه المجلات تقدم للمتفرج خدمة إضافية بتوفير الأفيش الخاص بالأعمال التليفزيونية التي يتمكن من لصقها على شرائط الفيديو إذا أحب أن يقوم بتسجيل بعض هذه الأعمال .

**د/ منى الصبان :**

ما الفرق فى رأيك بين المونتاج الإلكتروني ، ومونتاج الفيديو، ودور كل منهما في مونتاج العمل ؟؟

**د/ سمير سيف :**

لا بد للمونتير الذي يمارس المونتاج الإلكتروني أن يكون على وعي تام بأدوات وتقنيات الإخراج لأنه يعتبر ذراع المخرج الأيمن تماماً ، كما أن المصور يعتبر عينه ...

**د/ منى الصبان :**

في فرنسا ، لا يوجد مونتير إلكتروني متخصص ، فمخرج العمل هو الذي يقع عليه هذا العبء .

**د/ سمير سيف :**

لذلك فإن المخرج أ. حسام الدين مصطفى قد قام بتنفيذ المونتاج للأعمال التي أخرجها للفيديو، فإذا تواجد المونتير الإلكتروني الواعي الذي تحدثنا عنه ، يستطيع أن يحل محل المخرج في التنفيذ ، ولتوضيح أهمية

وعي المونتير الإلكتروني بتقنيات الإخراج ، أضرب لكم مثلاً للقطة متوسطة عامة medium long shot لاثنين من الممثلين تم التقاطها بالكاميرا الأولى تلتها لقطة قريبة close تم إلتقاطها بالكاميرا الثانية لأحدهما وهو يتحدث إلى الآخر ثم تعود الكاميرا الأولى لالتقاط لقطة قريبة close للممثل الآخر وهو يرد عليه ، فهنا لا بد للمونتير الإلكتروني أن يكون واضعاً عينيه على الاثنين حتى لا يقوم بالقطع إلا بعد أن ينتهي الممثل الأول من جملته ، أيضاً لابد أن يولي الاهتمام نفسه لجهازى الرؤية Two monitors ، لملاحظة حركة الكاميرا وضبط العدسة لأنه أحيانا يجب عليه الانتظار قبل القطع إلى أن تنهي الكاميرا ضبط درجة وضوح الكادر Focusing ، ويتم كل هذا العمل في غرفة الكنترول Control room والتي تعج بالأصوات العالية للمخرج أثناء توجيهه للمونتير وباقي طاقم العمل لكي يتم تحقيق النتيجة المرضية في النهاية .

أ/ سعيد الشيخ :

يذكرني ذلك بالأسلوب الذي كان متبعاً قديماً في بدايات التليفزيون عندما كان يتم عرض الأعمال حية Live على الهواء مباشرة ...

د/ سمير سيف :

نعم ، وأستطيع أن أتخيل الآن بعد تجربتي في العمل في الفيديو كيف كان يتم العمل بهذا الأسلوب مع الفارق لأننا حالياً نتمكن من الإعادة عند حدوث أى خطأ ، أما العمل على الهواء مباشرة فبالتأكيد أنه يشكل ضغطاً كبيراً على القائمين على العمل لكي يتم تفادي أى خطأ من جهة ومن جهة أخرى التحايل الذي يتم اللجوء إليه لتحقيق الهدف بأسرع وقت ممكن ، فنتخيل أن الممثل يرتدي الروب فوق البدلة غير الظاهرة في مشهد له

وهوبالمنزل وذلك لكي يتمكن بسرعة من خلع الروب ليلحق بالمشهد التالي له في المكتب صباح اليوم التالي ويتم ملء الفجوة الزمنية Gap بين المشهدين بإثنين من السعاة في حوار جانبي مثلاً .

**أ/ سعيد الشيخ :**

إذن فالقرار في الفيديو قابل للمناقشة أما في هذا الأسلوب فالقرار نهائي ؟؟

**د/ سمير سيف :**

تماماً ، فمونتاج الفيديويتيح التعديل أثناء التصوير كما أنه يتيح – بشروط معينة – أن نقرر إجراء التعديل في المونتاج النهائي ، فمثلاً في المثال الذي سبق أن ذكرته لمشهد يضم اثنين من الممثلين ، لو أن الممثل الذي بدأ الحوار أنهى جملته ومرت فترة سكون إلى أن بدأت الكاميرا الثانية في اللقطة القريبة close للممثل الآخر ، فنستطيع أن نحذف فترة السكون هذه لكي نحافظ على تلاحق الإيقاع مثلاً ، فيعتبر مونتاج الفيديو عملية تنظيف للتسجيل الإلكتروني إن جاز التعبير .

**د/ منى الصبان :**

ولكن هل هناك حدود للامكانيات التي يتيحها مونتاج الفيديو ؟؟

**د/ سمير سيف :**

بالقطع ، فالمونتاج لن يخلق ماهوغير موجود ، إنما يقتصر الدور الذي يلعبه في حذف الزيادات كما سبق وأن قلت أو يتعدى ذلك إلى تطعيم المشاهد ببعض اللقطات التي تصور ردود أفعال أو تعبيرات معينة يعتبر وجودها ضرورة حتمية للدراما المعروضة . فمثلاً عند الإعداد لتصوير مشهد ما يتضمن حواراً بين اثنين من الممثلين ، فيتم تصوير المشهد من خلال

كاميرتين تم إعدادهما بشكل شبه متقابل ، ثم يتم التقاط عدة لقطات تصور رد فعل لكل من الممثلين ، وقد يتم التقاط رد فعل ممثل ثالث تواجد في المشهد الذي تم تصويره ثم من خلال مونتاج الفيديو يتم تطعيم المشهد بردود الأفعال هذه ، وكثيراً ما نلجأ لمثل هذا الأسلوب عند وقوع أخطاء في الأداء التمثيلي أو حدوث سقطات Droppings في إيقاع بعض المشاهد .

وأذكر هنا مسلسلاً أشاد الناس بأداء بطله أشادة كبيرة في حين أنه – ولظروف قد تكون خارجة عن إرادته آنذاك – كانت ردود أفعاله أبطأ من المطلوب مما نتج عنه بطء في إيقاع آدائه ككل ، بحيث أدى هذا لحدوث فجوات Gaps بين جمل الحوار المتتالية المفترض أن يؤديها ، فكنت أقوم بتصوير كم هائل من ردود الأفعال المختلفة لزملائه المشاركين في الحوار ، بحيث أتمكن من وضع رد فعل ما لملء الفجوة التي يحدثها في الفترة بعد أن ينتهي من جملته الأولى وقبل أن يبدأ إلقاء جملته الثانية .... وهكذا .

ولا بد في مثل هذه الظروف أن أكون مستعداً بالمواد Material التي تمكنني من التعامل مع هذه الفجوات لكي أتفادي حدوث مآزق بطء الإيقاع ، لكن أعود للتأكيد على أن مونتاج الفيديو لم ولن يخلق شيئاً من العدم ، بل هوعمل مكمل للعمل التليفزيوني إلا أنه من الأهمية بحيث قد يتوقف عليه نجاح الرؤية الإخراجية أو فشلها . وهذا أيضاً يؤكد على دور المونتير الإلكتروني ، لأنه إذا لم يتوفر لديه الأحساس والوعي يمكن أن يفسد العمل .

وقد يتمسك بعضهم بمفاهيم تقنية قديمة للقطع بين اللقطات ، وهنا يأتي دور المخرج في تغيير هذه المفاهيم أو ممارسة حقه في اتخاذ القرار الأوحد الذي يراه لصالح رؤيته الإخراجية .

**د/ منى الصبان :**

سمير ماذا تقرأ ؟؟ ولمن تقرأ ؟؟ وكيف تحافظ على مواكبة الجديد في عملك ؟؟

**د/ سمير سيف :**

طبعاً القراءة هامة جداً لمن يريد النجاح ، وتصبح أكثر أهمية لمن يريد الحفاظ على النجاح الذي حققه ، وذلك من خلال ما تتيحه القراءة من فرص متجددة للمعرفة بشتى أنواعها على وجه العموم أو في مجال التخصص ، وأذكر أنني حصلت في هذا الصدد – على ما أعتبره شهادة من الأستاذ الفنان محمود مرسي فيما يتعلق بعملي في مجال الفيديو، وعلاقتي بالفنان محمود مرسي تعود إلى زمن بعيد فقد كان أستاذاً لي في المعهد وصديقاً لي بعد ذلك فيما يطلق عليه المصطبة الثقافية التي كانت تجمعنا سهراتها في فنادق القاهرة. ثم بعد ذلك حين قام بتمثيل أحد المسلسلات التي قمت بإخراجها .

وقبل الإقدام على أي عمل جديد – وهو هنا المسلسل الذي أتحدث عنه – اعتدت أن أقوم بتغطيته من الناحية النظرية تغطية جيدة جداً ، فقرأت كثيراً في كل ما يتعلق بحرفية التليفزيون والإخراج التليفزيوني وأحتفظ الآن بمكتبة فيديو جيدة تتضمن كتباً كثيرة... إلى غير ذلك ، ثم سافرت إلى تونس لمدة ٤ أيام لمراقبة العمل بمسلسل كان يتم تنفيذه هناك وقضيت الأربعة أيام ما بين التجول بين الاستديو وبين غرفة الكنترول Control room لأتعرف على الجانب العملي لكل التقنيات التي قرأت عنها نظرياً .

ثم بدأت أول يوم عمل بالمسلسل وكل العاملين به لم يتوقعوا مني أن أنفذ أكثر من دقيقة ونصف نظراً لخلفيتي السينمائية وحقيقة أني لم أقم

بتصوير متر فيديو واحد قبل ذلك ، إلا أنني فاجأت الجميع بتنفيذ تسع عشرة دقيقة ، لدرجة أن بعضهم اعتقد أنني قمت بإخراج أعمال فيديو قبل ذلك ، ويومها أعطاني الأستاذ محمود مرسي شهادته التي اعتبرها إجازتي كمخرج فيديو.

فأريد هنا أن أخلص إلى أنه كلما قام المخرج بالواجب فى المنزل Home work جيداً أو أن يذاكر جيداً أو يحضر لعمله ، كلما كان تنفيذ العمل أيسر، فقراءتي في مجال الفيديو والإخراج التليفزيوني ، زودتني بحصيلة من المعرفة بالتقنيات والأساليب التي أشعرتني بأنني في بيتي Right at home، وأن الآليات أصبحت مألوفة بالنسبة إلي ، ولم يعد يتبقى للتنفيذ غير الحلول الشخصية واستخدام الأسلوب المناسب أو التقنية المناسبة بما يتفق ورؤيتي لإخراج العمل .

فمسألة المذاكرة والإعداد التي أتحدث عنها مسألة في غاية الأهمية ، وفيما يتعلق بالقراءة ، يوجد الآن اتجاه إلى التأليف في الإجراءات العملية . فقد ظل كتاب « فن المونتاج السينمائي » هوالمرجع الأساسي لسنوات عديدة إلا أنه لا يتضمن تقنيات مثل الــ Room tone وغيرها من التقنيات التي يكتسبها المرء من خلال العمل الفعلي ، تلك التقنيات يتم تسجيلها الآن في كتب ، وبرغم أن المرء قد يحتاج إلى أن يراها بشكل عملي ، إلا أن تلك الكتب تتيح له خلفية نظرية جيدة يبدأ منها ، فهناك كتب تتحدث عن كيفية التوفير في مونتاج الصوت ، وكتب أخرى تتحدث في كيفية تسجيل العمل مشفر Coded على شرائط VHS يستطيع المرء العمل عليها في المنزل من خلال ما يشبه المسودة للمونتاج بحيث يصبح أيسر وأسرع عند تنفيذ مونتاج

الفيديو وبالتالي يساهم ذلك في خفض تكاليف المونتاج - الذي يحسب كما سبق وقلت – بالساعة .

وهنا أزيد التأكيد مرة أخرى على أهمية القراءة ومتابعة كل جديد يصدر في مجالات العمل المختلفة للسينما ، ولابد أن نلاحظ السرعة التي تتقدم بها تقنيات العمل باستمرار ، وضرورة أن نكون حريصيين على أن نواكب ذلك التقدم ، وبالمناسبة كنت أجلس مع مخرج إنجليزي يزور القاهرة منذ عدة أيام ، وبدأنا الحديث فذكر لي كتاباً أصدرته إحدى دور النشر للمخرج الإنجليزي (جون بورمان) ، فذكرت له بدوري تفاصيل موضوع الكتاب ، فعرف أنني حريص على متابعة أحدث الإصدارات في المجال السينمائي ، ولي من القدرة على مناقشة تلك الإصدارات ، وأذكر أيضاً عندما زرت أمريكا ، حضرت فصلاً دراسياً مع (إدوارد ماترك) يتناول فيه الأفلام بالتحليل حيث يضع الفيلم على الـــ U-matic وإلى جواره سبورة ، ثم بعد عرض جزء من الفيلم يقوم بتحليلها بالشرح ورسم تفاصيل اللقطات ..

فمثلاً ، شاهدنا لقطة توتاله من أحد الأفلام بها أحد الممثلين وقد قام برفع رأسه ولكنه يظهر في اللقطة التالية Close وهو ما زال يرفع رأسه ، وهذا خطأ تقني بالغ . ثم يقوم بتكرار العرض والشرح والتحليل لباقي لقطات ومشاهد الفيلم .

وأذكر هنا أنه عند قيامي بتحليل فيلم (صراع في الوادي) اكتشفت بعض الأخطاء المماثلة من حيث عدم التطابق Matching في المشاهد تقنياً Grammatically تؤخذ هذه الأخطاء على صناع هذا الفيلم.

**د/ منى الصبان :**

وهل وجدت اختلافاً في طرق التدريس في مصر عنها في أمريكا ؟؟

**د/ سمير سيف :**

لا يوجد فرق يذكر بين طرق التدريس في مصر عنها في أمريكا ، فالشرح واحد وطريقة تحليل الأفلام واحدة ، إنما يكمن الاختلاف في صناعة الفيلم ، فالفارق شاسع بيننا وبينهم من ناحية الامكانيات المادية والمعدات . أما من ناحية العامل البشري فلا يوجد أى فارق ، فكلنا نتحدث اللغة نفسها.

# المخرج الأستاذ
# علي بدرخان



**أ / عادل منير :**

يتميز الأستاذ على بدرخان باثنين من أهم المميزات التي أعتقد أنه يجب أن يتميز بها المخرج السينمائي ، أولاهما : الصدق فهو لا يقدم على إخراج أي عمل سينمائي ما لم يرتبط بقضية تمس مجتمعه ، أما الميزة الأخرى وهي محور مناقشتنا هي إلمامه بكل تفاصيل العمل السينمائي ، والذى يحتاج إلى تظافر جهود جميع الفنانين والفنيين العاملين بالمجال السينمائي من أجل أيجاد الحلول الملائمة لانجاح العمل السينمائي والذي يعتبر عملاً جماعياً في الأساس . ومن هذا المنطلق أنكر أن الأستاذ صلاح مرعي مصمم الديكور أشار إلى أنه اكتشف أن الأستاذ علي بدرخان ملم إلماماً تاماً بفن الديكور حتى أنه أوجد بعض الحلول التي لم تخطر على باله أثناء تنفيذ ديكور فيلم (الجوع) .

وعلى ذلك نرى أن المخرج الناجح هو الذي يستطيع أن يستدرج الفنانين والفنيين المشاركين في صنع الفيلم، لكي يستخرج منهم أفضل ما يمكن أن يقدموه كل في تخصصه ، لإنجاح الفيلم.

**أ/ علي بدرخان :**

أود أولاً أن أشكر الأستاذ عادل منير على المقدمة التي تفضل بها ، وثانياً أريد التأكيد على أن المخرج يعتبر إلى حد كبير المنسق العام للجهود التي أشار إليها الأستاذ عادل منير. فالمونتاج إلى جانب التصوير، والصوت، والديكور، والتمثيل ، والسيناريو قبل كل ذلك ، لا يمكن نجاحها دون التعاون الذي يتم تحقيقه من خلال قيادة المخرج الواعي والملم بالتقنيات التي يستخدمها القائمون على العمل بهذه التخصصات والذين يكوّنون فريق العمل السينمائي . وعندما نتحدث عن المونتاج ، فإننا نتحدث عن واحد من أهم العناصر التي يستعين المخرج بها لصنع الفيلم ، ودعوني أتوجه إليكم بالسؤال باعتباركم دارسين لفن المونتاج ، هل يقتصر دور المونتير على الجانب الحرفي لهذا العمل ؟

**طالب :**

لا . بل يتعدى ذلك إلى أن يكون له دور في عملية الأبداع .

**أ / علي بدرخان :**

تماماً ، فإجادة المونتير لتقنيات العمل بجانبها الحرفي أمر مسلم به ، فالمونتير يدرس هذه التقنيات ، كالقطع ، والمزج.... ألخ ولا يجب أن يتميز مونتير عن الآخر بالإجادة في استخدام التقنيات الحرفيةً للمونتاج ، إنما يرجع تميز المونتير إلى أدائه لدوره كفنان يشارك في عملية خلق الفيلم منذ أولى مراحله. فعندما يجتمع فريق العمل السينمائي للإعداد لمشروع فيلم ، يتم عرض سيناريو الفيلم على كل منهم ليقرؤوه جيداً ، ثم يقوم كل منهم بعرض وجهة نظره في السيناريو انطلاقاً من زاوية تخصصه ، فعلى سبيل المثال ،

قد يقترح مدير التصوير أن يتم اضافة مشربية كأحد عناصر الديكور . لكي يتم استغلالها في إحداث حالة من الظل والنور الذي يسقط على وجه الممثل، لتخلق تأثيراً يستفاد منه دراميا .

ولا يقتصر دور مدير التصوير هنا على مجرد ضبط اللمبات أو قراءة جهاز قياس الضوء Exposure Metter وهذا تماماً ما قصدته بحديثي عن الوعي بالفارق بين الجانب الحرفي للعمل وجانب الإبداع ، وصحيح أننا قد نشاهد – من الناحية الفعلية – أعمالاً سينمائية تفتقد إلى التقنية السليمة حرفياً، إلا أنني لا أريد لكم أن تكون هذه هي النتيجة التي تصلون إليها بعد تخرجكم من المعهد ، وأعني بذلك ، وقوعكم في أخطاء فيما يعتبر من بديهيات العمل أو أساسياته ، فهذا يعتبر عيباً خطيراً لا يجب أن يكون لديكم .

ونعود إلى الدور الذي يلعبه المونتير الواعي الذي يمتلك الحس الفني ، والخبرة الحرفية التي تؤهله لكي يشعر عند قراءته للسيناريو بمناطق القوة ومناطق الضعف في إيقاع المشاهد ، فقد يوجه نظر المخرج إلى ضرورة عدم الافراط في طول أحد المشاهد حتى لا يؤثر ذلك على إيقاعه ، ويفيد ذلك المخرج ، فنحن نعلم أن إيقاع الفيلم ينتج عن إيقاع المشاهد والذي ينتج بدوره عن إيقاع اللقطات ، فيراعى ذلك عند تنفيذ كل لقطة من لقطات الفيلم فلو أن المخرج قام بتنفيذ إحدى اللقطات بسرعة تزيد كثيراً أو تقل كثيراً عن المطلوب، لن يستطيع المونتير عندها أن يعالج مثل هذا العيب .

ويتم تلافي حدوث مثل هذه العيوب من خلال الحوار الذي يمتد بين المخرج كقائد لفريق العمل وبين أفراد الفريق ومنهم المونتير ، هذا الحوار الذي يمهد لخلق تصور عام مشترك بين أفراد الفريق ، يقوم كل منهم في

حدود تخصصه بالعمل على تحقيقه في المرحلة التي يتم فيها التنفيذ ، وهذا الحوار ، وكما سبق أن أشرت ، والذي يديره المخرج ، يتيح لكل فرد أن يضع تصوراته الخاصة منذ اللحظة الأولى أمام باقي أفراد الفريق ، لكي يراعيها كل منهم ، من مصمم الديكور إلى مهندس الصوت إلى مدير التصوير .....

وهكذا يقوم المخرج بخلق المناخ الذي يتيح للفريق أن يعمل من خلال رؤية محددة وواضحة يصل إليها كل منهم باقتناع تام ، ففريق العمل لا يعمل كمنفذ للرؤية الوحيدة المخرج بل أن هذا الفريق يدعم عمل المخرج ، بل وقد يوجهه أيضاً – كما سبق وأن قلت – وذلك للوصول إلى عمل جيد يشار إلى كل عناصره بالجودة ، فأنا أعتقد أن الإشادة بأحد عناصر الفيلم كالتصوير أو الموسيقى التصويرية مثلا ، دون باقي العناصر ، تعتبر شهادة ضد الفيلم ، حيث أنه في هذه الحالة يفتقر إلى التكامل والتناغم بين عناصره ويرجع هذا إلى تصور المخرج أثناء أداء دوره في قيادة فريق العمل والاستفادة من إمكانيات كل فرد فيه لتحقيق هذا التكامل .

ولتوضيح حديثي ، يجب أن نعلم أن المخرج يضع في ذهنه العمل كصورة نهائية ، أو كمجموعة لقطات تكون مجموعة من المشاهد المتتابعة ، ويجب أن يحافظ علىً إيقاع عام متجانس للفيلم ككل ، يقوم بمراعاته بدءا من مرحلة إعداد السيناريو إلى مرحلة إعداد الديكوباج ثم خلال مرحلة التصوير، حيث يراعي إيقاع اللقطة التي يتم تصويرها والعلاقة المتبادلة بينها وبين اللقطة التي تسبقها واللقطة التي تليها ، وينطبق هذا على العلاقات المتبادلة بين المشاهد وبعضها ، فالراكور الخاص باتجاه حركة الممثلين ، والملابس

والإكسسوار .... إلى غير ذلك ، يعتبر من البديهيات التي يجب أن تنفذ بشكل تلقائي ودقيق ، ويعتبر من قبيل العيب الجسيم الخطأ فيها ، فأنا أعتقد أن الراكور الأهم هو الراكور الإيقاعي وهو الراكور الذي يجب أن يشغل الجزء الأكبر من ذهن المخرج ، وذلك للوصول إلى الإيقاع المتجانس الذي أشرت أليه.

أما أن يخفق المخرج في أداء دوره في وصول فريق العمل الى تصور عام مشترك ينعكس على أدائهم لعملهم ، وبالتالي يعمل كل منهم وفقاً لتصور يختلف عن الآخرين ، ثم يتهم المونتير بعد ذلك بعدم قدرته على خلق إيقاع متجانس للفيلم ، فهناك حد أدنى من المحافظة على الإيقاع المتجانس للمشاهد، يستطيع المونتير من خلاله التعامل مع المادة المصورة للفيلم للوصول إلى الصورة النهائية للعمل .

وعند الحديث عن المرحلة التي يقوم فيها المونتير بعمله ، يجب أن نعلم أن هناك بعض أفراد الفريق قد أنتهى بالفعل من أداء دوره ، كمصمم الديكور، ومدير التصوير ، والممثلين في حين يبقى البعض الآخر لمرحلة التشطيب كمهندس الصوت ومؤلف الموسيقى التصويرية ، والمخرج بالطبع ، حيث يقومون بعمل التوليفة الأخيرة أو صنع الإطار النهائي للفيلم . وكما أن هناك تصوراً عاماً للعمل يتم التوصل إليه أثناء التصوير ، أيضاً قد يتم التوصل إلى أفكار جديدة أثناء المونتاج تساعد في المحافظة على الإيقاع المطلوب ، فقد يقترح المونتير حذف أحد المشاهد لأن وجوده من وجهة نظره لن يؤثر على أحداث الفيلم بل أن إيقاع الفيلم سيستفيد أكثر نتيجة لحذفه ، وقد مررت بتجربة كهذه مع المونتير الأستاذ سعيد الشيخ ، عندما اقترح حذف

مشهد كامل من أحد أفلامي ، والاستجابة لهذا الاقتراح قد تصعب على بعض المخرجين .

**د / منى الصبان :**

بسبب الوقت والمجهود الذي بذله المخرج في تنفيذ المشهد !!

**أ / علي بدرخان :**

فعلاً : إلا أن النظرة الأشمل ، للإطار العام للفيلم يفرض على المخرج الاستجابة لاقتراح المونتير بحذف مشهد ما ، ما دام ذلك في صالح العمل في النهاية ، بل إن المخرج الجيد يسعي إلى التعاون مع مونتير من هذا النوع الواعي الذي يضيف إلى العمل وليس مع مونتير يكتفي بتنفيذ توجيهات المخرج دون أن يساهم في إثراء العمل الفني ، فالعمل الفني مسؤولية مشتركة بين كل الأفراد العاملين به ، ولا تزيد مسؤولية المخرج عن مسؤولية باقي أفراد الفريق فيما يتعلق بعبء اختيار الموضوع والقدرة على التنسيق بين عناصر الفيلم ، ولهذا السبب فقط يتم إلقاء المسؤولية على مخرج الفيلم ، ويتم تسمية الفيلم بأسم مخرجه ، أما النتيجة النهائية للعمل فترجع إلى تضافر الجهود المشتركة لكل العاملين فيه .

ولذلك نجد مخرجاً يطلب مونتيراً بعينه ، كما سبق أن أشرت ، ولا يكتفي بمونتير يمتلك أدواته من الناحية الحرفية فقط ، بل يسعى إلى التعاون مع المونتير الذي يمتلك بالإضافة إلى ذلك الحس الفني والخبرة التي تجعل من مشاركته إضافة للعمل ، فقد حدث أن تدخل الأستاذ عادل منير كثيراً في تحديد طول لقطة ما تصورت أنا أنها تنتهي عند حد معين وذلك لأن خبرتي بالمونتاج تقتصر على الإلمام بالتقنيات وليست خبرة عملية ، على عكس

المونتير صاحب الخبرة العملية المستمرة التي تؤهله للاحساس بإيقاع اللقطة في إطار الإيقاع العام للفيلم ، وهنا لا بد للمخرج أن يحترم خبرة المونتير الذي يتعاون معه ويقبل الاقتراح بتقصير طول لقطة ما أو زيادتها ، وهنا هو ما قصدته بالحوار الممتد بين المخرج وباقي أفراد الفريق ، وفي هذا الصدد قد يتدخل مهندس الصوت باقتراح آخر أو حل بديل لتقصير طول اللقطة كاختزال الحوار ، أو إستبداله بالموسيقي التصويرية أو أن يتم تدعيم اللقطة من خلال شريط الصوت باستخدام مؤثر معين ، وهو ما يثري العمل السينمائي ، من خلال تدعيم نقاط القوة ونقاط الضعف ، فكل فرد من أفراد العمل مسؤول كما قلنا ، ويشارك بالرأي وبالمشورة كل في حدود تخصصه ، وفي المرحلة المحددة لتنفيذ عمله ، فالمونتير يشترك مع المخرج في خلق الإيقاع العام للفيلم ، ومهندس الصوت وإن كان دوره يختلف عن دور المونتير إلا أنه لايمكن إغفال مساهماته في الوصول إلى درجة التناغم المطلوبة ووضع المؤثرات المناسبة وإضافة الموسيقي التصويرية بصورة جيدة ، كل هذا من شأنه تعميق درجة الإحساس والوصول إلى الإحساس المطلوب إحداثه في نفس المتفرج ، والعكس صحيح تماما ، وهو ما يعود بنا إلى التأكيد على دور المخرج في اختيار أفراد فريق العمل الذي يعاونه ثم بعد ذلك دوره في قيادة هذا الفريق لتحقيق أفضل النتائج وفقا لرؤية المخرج والتصور العام الذي نجح في مساعدة الفريق على الوصول إليه .

ويعتمد نجاح المخرج في أدائه لهذا الدورعلي مدى إلمامه بتفاصيل وآليات كل تخصص من تخصصات أفراد فريق العمل ، فلا بد وأن يلم بتقنيات عمل كل من مهندس الصوت ومصمم المناظر ومدير التصوير ،

وذلك حتى يستطيع أن يستفيد من الإمكانيات التي يتيحها أفراد الفريق ومساهمة من كل منهم في إنجاح العمل السينمائي ، أما إذا كان المخرج غير ملم بهذه الآليات، فسيصبح هذا عائقاً لأدائه لدوره في الاستفادة من خبرات وإمكانيات أفراد فريق العمل ، وقد يتنامى لديه شعور بالأنا يجعله يمارس حيلة دفاعية مستمرة لكي يخفي بها قصوره في فهم تفاصيل تخصصات العمل الأخرى ، فيرفض أي مناقشة تتضمن اقتراحات من أفراد فريق العمل ، ويعتبر ذلك تدخلاً في عمله كمخرج ، وأعتقد أن مثل هذا النوع من المخرجين يظهر حتى أثناء فترة دراسته بالمعهد ، وقد تلاحظون وجود هذا النوع أثناء قيامكم بمشاريع التخرج ، فيظهر هذا النوع من المخرجين في حالة نسميها مجازاً حالة إخراج .

د / منى الصبان :

فعلاً هذا النوع موجود ، ويعتبرون أنفسهم ملوكاً وباقي الفريق عبيد يعملون لديهم مع أن هذا الأسلوب ليس سلوك محترفين .

أ / علي بدرخان :

طبعاً ، وإن لم يكتشف هذا النوع خطأ أسلوبه من البداية ، فسيصبح على المدى البعيد من الخاسرين وبالمناسبة أتذكر رسماً كاريكاتيرياً رأيته لأحد المخرجين يقف في البلاتوه يشد شعر رأسه ، ولا يمكن أن يصل المخرج الناجح لهذا الصورة ، اللهم إلا إذا وجد عدم تعاون ولا مبالاة من باقي أفراد فريق العمل في الوقت الذي يتوقع منهم الالتزام التام .

د / منى الصبان:

وقد يؤدي عدم إلمام المخرج بتفاصيل عمل باقي أفراد الفريق إلى تشجيع بعضهم على التلاعب به لعدم خبرته بعملهم ، أما حرص المخرج

على الإلمام بهذه التقنيات الخاصة بباقي التخصصات السينمائية فإنه سوف يجبر أفراد فريق العمل على تنفيذ ما يطلبه منهم .

**أ / علي بدرخان :**

لقد خبرت هذا شخصياً عندما كنت أعمل مساعد مخرج ، فمثلاً كان يقوم أحد المنتجين بالتضييق قليلاً على عمال البلاتوه فيتحايلون عند ذلك للحيلولة دون تنفيذ تعليماته الخاصة بالعمل بمبررات تقنية قد لا يكون لها أسس من الصحة لكنهم يستغلون جهل هذا المنتج بتفاصيل عملهم وقد يكون مدير التصوير على نفس القدر من الجهل فلا يجد حلاً للعراقيل التي وضعها عمال البلاتوه . تلك العراقيل التي يزيلها هؤلاء العمال أنفسهم عندما يخفف المنتج من تضييقه عليهم ، وبالطبع هذا لا يمكن أن يحدث إذا تواجد فريق العمل الذي يتمتع بالخبرة التي تمكنهم من إدارة العمل بالكفاءة المطلوبة . فالمخرج الذي يفهم تفاصيل عمله جيداً لن يطلب تنفيذ المستحيل من العاملين بالفيلم ، فمجرد أن يقوم المخرج بمعاينة موقع التصوير ، يحدد متطلبات المكان من أجهزة الصوت ، إلى كاميرات التصوير ، إلى معدات الإضاءة ، فمثلاً يعطي الأمر المباشر بتوفير شاريوه اثني عشر متراً مثلاً ، أو قد يعطي الأمر المباشر بتوفير معدات الإضاءة إذا لم يتواجد مسؤول الإضاءة ، ويعلم تماماً العدسات المطلوبة لتصوير المشهد ، أما إذا لم يكن المخرج متمكناً من أدواته ، فقد يعطي الأمر المباشر مثلاً بتوفير كرين وعندما يتم توفيره ، يكتشف عدم وجود المكان الذي يسمح بحركته فيفاجئ العاملين معه بأمر جديد لهدم جزء من جدار فيما يتصوره حلاً للمشكلة ، ومحاولة حل المشكلات التي قد تواجه المخرج بالتأكيد ليست عيبا في حد ذاتها ، ولكن بالنسبة للمخرج

المتمكن من أدواته الواعي لما يعتبر بديهيات العمل السينمائي والذي يولي جانباً كبيراً من اهتمامه للإعداد الجيد للعمل والذي قد يتعرض أحياناً لظروف خارجه عن إرادته ، فإنها تعيق سير العمل ، وعندها لا بد من أن يبحث عن البدائل ، وهذه المسالة تنمي لديه خبرة في حد ذاتها ، كيف يمكن أن يتصرف في المواقف التي تعرض فيها للمشكلات. هذه الخبرة يكتسبها المخرج من خلال احتكاكه بخبرات من سبقوه من العاملين في المجال فهناك من لديهم الخبرة العملية ، حتى بين عمال الأستوديو يجب على المخرج الواعي ألا يستهين بخبراتهم التي اكتسبوها عبر أعوام من عملهم بالاستوديوهات السينمائية ، وهذا أيضا ليس عيباً ، بل العيب هو أن يجلس المخرج على طاولة المونتاج مثلاً وهو لا يعلم كيفية تركيب بوبينة الفيلم أو لا يعلم كيفية القص واللزق ، وما إلى ذلك من البديهيات . ومن الأفضل أن يقضي المخرج ما لا يقل عن خمسة أعوام يتدرب جيداً ليستوعب بديهيات وأساسيات العمل السينمائي ، فالفترة التي يقضيها المخرج كمساعد مخرج ، يجب أن يهتم بكل التفاصيل وأن يضع نصب عينيه ، التقنيات التي يستخدمها كل فرد من أفراد فريق العمل بدءاً من مدير التصوير إلى مصمم الديكور .... الخ ، حتى عامل الكلاكيت ، وبمناسبة الحديث عن الكلاكيت هل تعلمون أنه لا يوجد في مصر من يعرف كيف يضرب كلاكيت ، فعامل الكلاكيت لابد وأن يكون مدركاً لأهمية عمله واعياً لكيفية تنفيذه .

فنظراً لأنه لا يوجد لدينا العامل المختص فلا يكلف نفسه عناء الدخول في تفاصيل تقنية قد تفسد أداءه لها . فعلى سبيل المثال ، قد يكتفي بأن يقول بيانات اللقطة بسرعة ولا يهتم بأن يخرج من الكادر بنفس السرعة فيترك ظله

داخل اللقطة برهة من الوقت وأحياناً يقوم بضرب الكلاكيت أثناء خروجه من الكادر ، وهذه مسؤولية القائمين على تنفيذ الفيلم ، فيجب أن نعلم أن السينما تعني الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ، فمراعاة تفصيلة هامة كالكلاكيت ، معناها توفير في الفيلم الخام ، وعدم تعطيل للمشهد وعدم إزعاج للممثلين أو تعطيل لانفعالاتهم ، أما إذا لم نولِ الاهتمام لهذه التفصيلة فقد نضطر لإعادة اللقطة لتسبب عامل الكلاكيت في إحداث تشويش في الصوت ، وذلك لعدم وعيه بكيفية تنفيذ عمله كما سبق وأن قلت ، ويمتد عدم الاهتمام إلى كتابة التقرير( Report ) . وللأسف أصبح مقبول الآن في مجال العمل السينمائي أن نتسلم تقريراً غير مفهوم منه شيء ، ومقبول أن يتم تسليم عملية ضرب الكلاكيت لعامل لا يعلم عنها شيئاً مع أنه يجب أن يوجد لدينا احترام للتخصص المهني ، ويجب أن يعلم عامل الكلاكيت مثلاً أن احترامه لعمله وسعيه للإجادة فيه هو في حد ذاته خطوة تمهيدية تكسبه من الخبرات ما يؤهله لكي يتمكن من إجادة عمل أخر قد يكون أكبر وأكثر تعقيدا .

وما ينطبق على عامل الكلاكيت ينطبق على كل فنان وفني يؤدي أحد التخصصات السينمائية ، ولا أبالغ إن قلت أنه يوجد لدينا مخرجون ليس فقط من خريجي المعاهد يكتفون بممارسة الإخراج من وراء الكاميرا ، ومفهوم كل منهم أن الإخراج ما هو إلا توجيه التعليمات وإلقاء الأوامر للعاملين بحدة، ثم يقوم بعد ذلك بتسليم المواد المصورة إلى المونتير ويطلب منه تركيب الفيلم، وإذا أبدى المونتير أي إعتراض على هذه المواد يطلب منه أن يتصرف ، وكثيراً ما يحدث ذلك أيضاً في مجال الفيلم التسجيلي ، حيث يقوم الكثيرون من المخرجين بتسليم مواد مصورة تفتقد إلى أبسط المبادئ وأول

البديهيات في التصوير والإخراج وتناول الموضوع ويكتشف المونتير عندها أنه يقوم بعملية خلق الفيلم من الألف إلى الياء ، وبرغم أن هذا النوع من المخرجين لا يترك حتى فرصة التصرف للمونتير وذلك لأنه مقيد بمادة فيلمية مصورة ليست على المستوى الفني الجيد ، ثم بعد ذلك يتباهى المخرج بقيامه بإخراج الفيلم والفيلم منه بريء .

**أ / عادل منير :**

ينبهنا الأستاذ على بدرخان هنا إلى نقطة في منتهى الأهمية ألا وهي أننا كلنا نبدأ – بحالة من أثنتين ، الأولى نوع يتعالى عما يصنع ، والثانية نوع يعتبر نقطة البداية هذه مجرد مرحلة وستمر ، وسينتقل إلى المرحلة التي تليها ، وأذكر أنني عندما عملت كمساعد مونتير مع الأستاذ سعيد الشيخ ، كنت أولى أشد الاهتمام لكل ما يقوم به الأستاذ سعيد ، وكنت أحاول أن أتوقع مكان القطع الذي سيقوم بتنفيذه ، ثم أقارن بين ما توقعته وما تم تنفيذه بالفعل، وعندما لا أجد تطابقاً بين الحالتين كنت أحاول البحث ، عن الأسباب التي قادت الأستاذ سعيد إلى تنفيذ القطع بهذه الطريقة ، وما هي الإضافة التي أضافها للعمل ، وهذا طبعاً من دون الإخلال بواجبات وظيفتي كمساعد ، وكنت أقوم بذلك بعد أن أنتهي من تنفيذ المطلوب مني ، وذلك بعد أن أضيف لنفسي خبرات جديدة من خلال خبرات الأستاذ سعيد . أما بخصوص ما قاله الأستاذ على بدرخان عن الكلاكيت ، فهي فعلاً عملية مهمة جداً حيث يتوقف عليها عملية التزامن بين الصوت والصورة، فلو أنه لم يتم تنفيذها بالشكل السليم ، لعدم إجادة العامل المختص لها ، فسوف يضطر مساعد المونتاج لخلق التزامن بين الصورة والصوت من جديد في مرحلة المونتاج من بداية

الفيلم وحتى نهايته أي أنه يضطر للقيام بمهمة يفترض أن يكون قام بها عامل الكلاكيت .

**أ / علي بدرخان :**

وهذا يقودنا إلى نقطه أخرى هامة ، وهي أن المونتير عندما يقضي الوقت وينفس الجهد في هذه الأمور التي تعتبر من البديهيات ، كل هذا يأخذ الكثير من الوقت المفترض أن يتفرغ خلاله لعملية الإبداع ذاتها ، وسوف يحمله طاقة أكبر ، لو أراد أن يقوم بعملية الإبداع من خلال الوقت الذي يقضيه متأملا لكل لقطة ولكل مشهد .

**أ / عادل منير :**

وكل مرحلة لا يتم تنفيذها بالإجادة المطلوبة ، يترتب عليها خطأ في المرحلة التي تليها وبشكل مباشر ، وهكذا إلى أن نصل إلى مرحلة المكساج فنكتشف كما هائلا من الأخطاء الواضحة ، ولذلك تعودت في خلال فترة عملي مع الأستاذ سعيد الشيخ أن أقوم بمراجعة دقيقة ، حتى أكتشف تفصيلات جديدة قد تكون غابت عني قبل ذلك ، وهكذا في كل جزء ، حتى لا أترك مجموعة من الأخطاء تتفاقم إلى أن يصعب علاجها في المرحلة الأخيرة، ويضيع كل ما أبدعته من عمل في أخطاء تقنية بسيطة يعتبر من قبيل العيب أن أقع فيها ، وأيضاً لكي لا أتسبب في مشاكل لمن سيعمل في مرحلة أخرى بعدي ، ولكي أتعلم من الجزئية التي أجيدها وأضيف لنفسي ما يؤهلني للقيام بجزئية أكبر وهكذا . وهناك نقطة أخرى يجب ألا تغيب عن أعيننا ، وهي أنه كلما كنت متواضعا أثناء عملي ، كلما ارتفع مستواي من خلال ما كسبته من خبرات جديدة من تجاربي ومن تجارب الأساتذه الذين سبقوني وأيضا من زملائي في العمل .

**طالبة :**

ولكن ما الفرق هنا بين التواضع وعدم الثقة في العمل .

**أ / عادل منير:**

الفرق شاسع فالتواضع كما قلت يتيح لي أن أكتسب خبرات جديدة تؤهلني للانتقال إلى مرحلة أكثر تعقيداً وهذا يزيد من ثقتي في إمكانية قيامي بعملي ، ولكن أقصد بعدم التواضع أن أترك الغرور يدخل نفسي لثقتي الزائدة عن الحد فيما أعمل أو بسبب مدح الآخرين لعملي ، فلا أهتم بأن أطور نفسي وأعتبر أنني قد وصلت إلى القمة ، أما الحديث عن عدم الثقة فهذا شعور هدام، عكس الثقة بالنفس القائمة على التواضع التي تجعلني أسعد بلحظات نجاحي ولكن أسعى دائماً إلى تطوير أدائي وزيادة خبراتي .

**أ / علي بدرخان :**

هناك نوع من الشخصيات ، يكتفي بالقليل من المعلومات السطحية ، عن بعض الحقائق المهنية أو المصطلحات التقنية ، ونجده يحدثك بثقة زائدة وهو لا يفقه شيئاً . إلا أن العيب الأكبر أن أتظاهر بمعرفة هذه المعلومات، فالمفروض ألا أخجل من الاعتراف بعدم معرفتي بهذه المعلومات وأسعى جاهداً إلى أن أتعلمها وأستوعبها جيداً ، حتى أستطيع أن أتعامل مع المواقف المهنية التي أمر بها ، فنجد مثلاً مخرجاً يقول إنه يريد تصوير لقطة ما باستخدام الـ Steady Cam وعندما تسأله عن معنى الكلمة ، تجده لا يعرف، فهو مجرد مصطلح سمع به ويردده ، دون معرفة حقيقة معناه أو أهمية إستخدامه .

أ/ عادل منير :

تأكيداً على كلام الأستاذ على بدرخان ، أنا لا أنسى موقف لمفكرنا الكبير الأستاذ لويس عوض ، عندما كان يدرسنا قام أحد الزملاء وذكر معلومة ، ففوجئنا بالأستاذ الكبير لويس عوض يخبره أنه لا يعلم هذه المعلومة، وبكل بساطة سأله عن مصدر هذه المعلومة فأخبره باسم الكتاب الذي قرأها فيه ، وببساطة المفكر الكبير الحاصل على أكثر من دكتوراه ، طلب من الزميل أن يعيره هذا الكتاب لكي يقرأه ، وهو ما يؤكد أنه مهما وصل الإنسان من علم ، فهناك دائماً المزيد الذي يستطيع أن يتعلمه وهذا لا يأتي إلا بالتواضع الذي تحدثنا عنه ، والفنان يستطيع دائماً أن يستفيد طوال الوقت من خبرات الآخرين في كل المجالات مما يثبر موهبتنا ويزيدها عمقاً وهكذا إلى ما لا نهاية .

أ / علي بدرخان :

هذه المسألة واضحة جداً في اللغات الأجنبية ، فعلى حين نجد شعوب البلاد الاسكندنافية مثلاً تتحدث اللغة الإنجليزية بلكنة أجنبية وبشكل ركيك وقد يكون ضعيفاً لغوياً ، إلا أنهم لا يخشون من أن يتحدثوا ويخطئوا ويجدوا من يقوم بإصلاح أخطائهم ويسألون عن معنى لكلمة أو لفظ صحيح لكلمة أخرى، وهكذا على النقيض نجد في بلادنا من يختار إما أن يتحدث اللغة الإنجليزية كأهلها أو لا يتحدث على الإطلاق ، أعني لا نحاول ونخطئ ونصيب إلى أن نصل إلى ما نريد .

واذكر أنه في بداية حياتي العملية كنت أعمل ملاحظاً للسيناريو مع المخرج الأستاذ / فطين عبد الوهاب ، لاحظت خطأ في الراكور الخاص

بتصوير أحد المشاهد ، فأخبرت المساعد الأول ولكنه أصر على عدم لفت نظر المخرج إلى الخطأ الذي اكتشفته ، فقمت دون إدراك بإيقاف التصوير قائلا .... Stop ، وعلي حين كنت اعتقد أنني قمت بإنقاذ العمل ، إلا أنني لم أدرك أن هناك أصولاً يجب أن أراعيها حتى لو أردت إنقاذ الموقف ، وشعرت وقتها أن الأستاذ فطين عبد الوهاب يريد أن يقتلني وأذكر أن الأستاذ وحيد فريد وكان هو مدير التصوير في الفيلم ، هو الذي نبهني إلى حقيقة كانت غائبة عني في هذا الوقت وهي أن هناك إثنين هما اللذان لديهما الحق في إيقاف التصوير أحدهما المخرج ، والآخر المصور إذا ما أخطا في حركة الكاميرا مثلاً .

أيضاً ، واستكمالاً لحديثنا عن أهمية الدور الذي يلعبه كل من يشارك بالعمل السينمائي وما زلت أتحدث عن عملي كملاحظ للسيناريو ، فلو أن هناك لقطة تتضمن مجموعة يجلسون ويتحدثون داخل غرفة ثم يسمعون دقات على باب الغرفة تمهيداً للقطة أخرى للباب في الخلفية حيث يفتح ويدخل الشخص الذي دق على الباب ، فمن منظور المونتاج يجب أن ينتهي آخر الشوط الأول بصوت الدقات على الباب ، وهنا يجب عليّ كملاحظ للسيناريو أن أكون ملماً بالمونتاج ، وعليّ أن أنبه المخرج إلى وجود لقطة تالية سيدخل فيها الشخص من الباب ، وهذا طبعاً إذا لم يتنبه هو لذلك من تلقاء نفسه ، وذلك لأن على المخرج أن ينمي لديه دائماً حساً بالمونتاج ، يمكنه من القيام بعمله على الوجه الأكمل ، وملاحظتي للسيناريو لم تقتصر كما يتوهم البعض على ملاحظة أوضاع الممثلين خلال اللقطات ، مثل ممثل يضع رجلاً فوق الأخرى ، والآخر يضع يده بشكل معين ، ولم أكتف كما يكتفي البعض الآن

بمصور يحمل كاميرا فورية لالتقاط صورة ثابتة للقطة ، واستخدامها في تذكرتي بالراكور وأنسى أو أتناسى أهمية الراكور الإيقاعي . فملاحظ السيناريو يساعد المخرج في بناء العمل أثناء المونتاج مثله في ذلك مثل باقي العناصر الأولية للعمل ، فكل هذه العناصر تتعاون وتتكامل لكي يستطيع المخرج في النهاية من خلال المونتاج أن يقوم بتوصيل معنى ما أو إحساس ما يرغب في توصيله للمتفرج .

ودعوني أضرب مثالاً أخر يخص الإضاءة ، فلو أنه تم تصوير مشهد لجريمة قتل واستخدمت إضاءة مبهرة ، فمن منظور المونتاج سوف تؤدي هذه الإضاءة إلى تأثير سلبي على إيقاع اللقطة ، فلن يظهر هذا التأثير السلبي جودة أداء الممثلين ولا التوتر الذي تخلقه الموسيقي التصويرية أو المؤثرات الخاصة ، أو التشويق suspense الذي يخلقه تطويل اللقطة ، فقد أفسدت الاضاءة المبهرة الاحساس ، وعندها لا يوجد مفر من تصوير اللقطة بالكامل مرة أخرى.

إذن لا بد أن تخدم كل العناصر هدفاً واحداً هو تحقيق رؤية المخرج للعمل السينمائي ومثالاً آخر يتعلق أيضاً بضارب الكلاكيت ، فلو أننا بصدد تصوير لقطة لممثلة واقعة تحت تأثير الحزن وترفع عينها في الكادر وتملأ عينيها بالدموع تدريجياً إلى أن تسقط على خديها ، فلو أنه قام بضرب ذراعي الكلاكيت بقوة وبشكل مبالغ فيه ، فهل نتصور أن هذه الممثلة سوف تصل إلى إحساس الحزن وتساقط الدموع بسهولة ، بالطبع لا ، مثالاً آخر لعامل الكاميرا machinist الذي يدفع الشاريوه ، بناءاً على توجيهات المخرج إلى متابعة حركة الممثل من علامة محددة إلى علامة أخرى ، فنجد عاملاً ينفذ

تعليمات المخرج بشكل حرفي ويتحرك بين العلامتين المحددتين تماماً ، وعاملاً آخر يتوقف قبل العلامة الثانية أو بعدها قليلاً ، الفرق هنا بين الاثنين فرق في الإحساس ، فالأول يدفع الشاريوه وكل تركيزه على العلامات المحددة على الأرض ، بينما الآخر يدفع الشاريوه ويتابع الممثل ويتحرك وفقاً لحركة الممثل بصرف النظر عن العلامات ، أي أنه تحول من فني إلى فنان مشارك في العملية الإبداعية . وكل هذه العناصر كما أشرت تساهم في خلق تفاصيل اللقطة التي تعتبر أساس بناء الفيلم من خلال المونتاج أثناء تنسيق كل هذه العناصر في ضوء الرؤية الإخراجية ، حتى وإن تعرضت للتعديل أو الاضافة حتى مرحلة المكساج .

**د / منى الصبان :**

هل قمت بعمل الديكوباج لمشاهد من بعض أفلامك من خلال رؤية مونتاجيه معينة ، ثم بعد التصوير ، اختلفت هذه الرؤية تماما أم لا ؟

**أ / علي بدرخان :**

نعم حدث هذا ولكن ليس اختلافاً جذرياً ، فاذكر في فيلم ( الجوع ) تم تصوير مشهد اعتمد على حركة الكاميرا بعد مشهد مطاردة وذلك بعد إعداد ديكوباج للمشهد يراعي القواعد الأساسية مائة بالمائة ، لكن الإحساس بالإيقاع الذي توقعته على الورق لم أجده أثناء المونتاج ، بل وجدت أنه أيضا لا يخدم الهدف العام للفيلم.

يجوز أن الإحساس المنفرد بالمشهد كان موجوداً لكن المحصلة النهائية للإيقاع لم أجدها ، ولأنه كان من الصعوبة تصوير أي إعادة ، فكان الاقتراح بأن نكتفي بجزء من المشهد أي القطع في أضيق الحدود وعندما نجد ضرورة فنية لذلك فقط مما يحد من فرصة المونتير في العمل .



سعاد حسني في فيلم الجوع عام ١٩٨٦

**أ / عادل منير:**

لكنك فقط لم تجد الإحساس الذي توقعته تماماً ؟

**أ / علي بدرخان :**

يجوز أن الإحساس المنفرد بالمشهد كان موجوداً لكن المحصلة النهائية للإيقاع لم أجدها ، ولأنه كان من الصعوبة تصوير أي إعادة ، فكان الاقتراح بأن نكتفي بجزء من المشهد أي القطع في أضيق الحدود وعندما نجد ضرورة فنية لذلك فقط مما يحد من فرصة المونتير في العمل .

**د / منى الصبان:**

هل تستعيض عن القطع بحركة الكاميرا ؟

أ / علي بدرخان:

أنا أفضل عادة تصوير المشهد في لقطة واحدة مادامت اللقطة سوف تعبر عن الرؤية التي تجول بخاطري ، أي أنه ما دامت اللقطة الواحدة تكفي لا أقوم بقطع المشهد لقطتين أبدا ؟

د / منى الصبان :

كيف تصل إلى تحقيق رؤيتك الإخراجية ؟

أ / علي بدرخان :

من خلال أداء الممثل ، حركة الكاميرا أو كليهما .

د / منى الصبان :

تعني من خلال الميزانسين .

أ / علي بدرخان :

بالإضافة إلى حركة الكاميرا فأنا أعتبر من قبيل البديهيات أن كل قطع لابد وأن يحمل معني جديداً أو أضافة للعمل ، وذلك عكس ما نري كثيراً أنه يتم استخدام القطع من دون داعٍ إلى درجة تصل إلى أن يصبح وجوده أو عدم وجوده سيان ، فنجد مثلاً أن هناك مشهداً لاثنين من الممثلين يتحدثان ، فيقوم المخرج بتصوير جملة حوار لممثل ، ثم يقطع على لقطة أخري للممثل الآخر يرد عليه بجملة حوار أخرى ، وهذا الأسلوب لا ألجأ إليه إلا إذا قضت الضرورة الفنية ذلك ، واعيتني الحيل في الوصول إلى المعنى المراد من خلال لقطة واحدة One Shot.

د / منى الصبان:

لكي يأتي القطع في وقته المناسب ؟

أ / علي بدرخان:

تماماً ، لكي أحسن استخدام القطع ، وقد ينجح البعض بأن يلجأ للقطع لأحداث حركة في المشهد ، وينسى أنه من الممكن إعداد الحركة ضمن ديكوباج المشهد منذ البداية، والوسائل لذلك كثيرة كما ذكرنا ، من خلال حركة الممثلين وحركة الكاميرا ، ولا يمنعنا ذلك من استخدام القطع ولكن لابد من أن يضيف القطع بعداً جديداً للعمل ، لكن لا أن يكتفي البعض من المخرجين بروتين معين لإيقاع الفيلم فمثلاً يبدأ بلقطة متوسطة Medium ثم لقطة من فوق كتف ممثل ثم لقطة من فوق كتف الممثل الآخر ، ثم لقطة قريبة Close لكل ممثل ثم يعود مرة أخرى إلى اللقطة المتوسطة Medium، أما أن يكون هناك ضرورة لاستخدام كل نوع من هذه اللقطات فهي قضية أخرى لا تشغل باله على الاطلاق .

طالب :

متى تتخلى عن لقطات معينة ، أو تحتفظ بلقطات أخرى ، هل عند قراءتك للسيناريو، أو عند إعداد الديكوباج النهائي ، أو بعد بناء الديكور ، أو أثناء البروفات مع الممثلين ، وهل يتم خلق بعض اللقطات أثناء التنفيذ ؟

أ / علي بدرخان :

سوف أحدثكم عن أسلوبي الخاص للعمل ، فبعد توزيع نسخ السيناريو على أفراد فريق العمل ، خاصة المونتير، ومهندس الصوت ، ومدير التصوير، ومصمم المناظر ،وطبعا الممثلين ، وقراءة كل منهم للسيناريو قراءة جيدة وبعد الوصول إلى اتفاق عام على السيناريو من خلال مناقشات كل منهم والتي قد تؤدي إلى تعديلات فيه ، بعد ذلك أعيد قراءته مرة أخرى ،

وأقوم بتحديد عدد اللقطات التي أراها مناسبة لكل مشهد وفقاً لرؤيتي العامة لموضوع الفيلم ، ثم أقوم بتسجيل عدد اللقطات لكل مشهد على الورق وليكن ثلاث لأحد المشاهد ، وخمسة لمشهد آخر ، وعشر لقطات لمشهد ثالث .

**أ / عادل منير:**

وهل يكون هذا التحديد لعدد اللقطات لكل مشهد نهائياً ؟

**أ / علي بدرخان:**

لا فأنا أقصد بهذا التحديد الانطباع الأول أو التخيل الأولي غير محدد التفاصيل بعد ؟

**أ / عادل منير:**

وعلى ذلك يمكن أن يقل هذا العدد أو يزيد .

**أ / علي بدرخان:**

تماماً ، لكن هذا التخيل المبدئي يعتبر أول مرحلة ، بعد ذلك أقوم بعمل رسم تخطيطي Plan للديكور الخاص بموقع التصوير ، وإن لم أستطع حفظ عناصر موقع التصوير وأماكن وضع الكاميرات ، فعندها لابد أن أحتفظ بهذا الرسم التخطيطي معي .

**د / منى الصبان :**

هل يمكن تصوير عدة لقطات فوتوغرافية للمكان .

**أ / علي بدرخان:**

ممكن ، لكنني أتحدث عن أبسط الإمكانيات التي يمكن أتاحتها .

**د / منى الصبان :**

لي تعليق على الأستاذ على بدرخان ، فأنا أعتقد أن أكثر ما يجعل مخرجاً يتميز عن غيره هي المرحلة التي يتخيل فيها مشاهد الفيلم ولقطاته قبل التصوير خلافاً للمونتير الذي يبدأ مرحلة إبداعه بعد أن يتم خلق المادة الفيلمية المصورة .

**أ / علي بدرخان:**

وهناك من كاتبي السيناريو ، من لديه القدرة على ترجمة تخيله للسيناريو على الورق .

**أ / عادل منير:**

كنت أريد أن أسال عن العلاقة المهنية بين المخرج وكاتب السيناريو ، متى تبدأ ومتي تنتهي ؟

**أ / علي بدرخان:**

تبدأ هذه العلاقة بإختيار المخرج لاحد السيناريوهات التي تعرض عليه، ويعتبر هذا الاختيار أول ممارسة من جانب المخرج للدور الفني الذي يلعبه ، ويتوقف اختيار المخرج لأحد الموضوعات على إحساسه بأنه سوف يضيف شيئاً ما من خلاله ، وهذا الإحساس ينعكس عن اقتناعه بالموضوع المبني على الرؤية الفنية واتجاهاته الاجتماعية والسياسية ... الخ .

وبعد الاختيار ، وبعد أن يداعب السيناريو مخيلة المخرج ، يبدأ في بلورة رؤيته الإخراجية للموضوع من خلال التفاعل الذي ينشأ بينه وبين كاتب السيناريو ، وعلى كاتب السيناريو أن يمتلك الأدوات الحرفية التي تؤهله لكي يراعي ما تتطلبه تقنيات المونتاج بعد التصوير، وعلى ذلك

فالسيناريو يتضمن جزءاً من المونتاج كطول المشهد ، وتصوره لتغيرات الممثلين وردود الأفعال التي تصدر عنهم وفقاً للموقف ، فيكتب مثلاً تنظر البطلة إلى البطل نظرة احتقار . هنا يفرض إحداث قطع بعد نظرة الاحتقار ، وعندها يقوم المخرج بتنفيذه بدوره أثناء التصوير ، ويجب أن نعلم أن تصور المخرج للمشاهد قد يتفق مع تصور كاتب السيناريو وقد يختلف معه . وهناك ملاحظة جديرة بالذكر هنا ، أنه يوجد من بين كاتبي السيناريو من يحدد مواضع القطع وحركة الكاميرا على الورق وهذا تدخل منه في مرحلة التنفيذ، وفي الديكوباج الذي يقوم المخرج بكتابته، إلا أن أغلب هذه السيناريوهات يقوم كاتب السيناريو بنقلها عن أفلام تم تنفيذها بالفعل ، لذلك عندما يكتب «قطع» فذلك لأنه قد رأي «قطع» فعلا في الفيلم الأجنبي الذي قام بالنقل منه، لكن الأصل في إعداد السيناريو ألا يكون فيه تحديد لموضوع القطع أو تحديد لحركة الكاميرا ، بل أنه وصف للموقف أو الحدث والحركة إن إستطاع تخيلها بالمشهد ، فهو يقوم بكتابة المشهد بإحساسه الخاص وعلى المخرج أن يأخذ من هذا الإحساس دليلاً ولا يتجاهله لمجرد أن يخالف كاتب السيناريو، فقد يكون إحساس هذا الأخير بالمشهد عالياً فيصبح دور المخرج هنا هو محاولة تصور ماذا يستطيع أن يضيف من خلال رؤيته لاحساس الكاتب ، وهنا تظهر موهبة المخرج في بلورة رؤيته .

وأذكر درساً للأستاذ المخرج يوسف شاهين عن أسس الإخراج المسرحي ، ركز خلاله على أهمية المشهد الرئيسي Master Scene ، يقول فيه لكي أتمكن من تنفيذ كادر ثابت ، أستطيع استقراء ذلك من خلال التكوين المسرحي Composition ، ووضع أجسام الشخصيات Body Position ،

جالسين أو قائمين ، ووجوهم ¾Three Quarter ،أو مواجهة Full Face أو خلفية Full Back ، أو أسفل المسرح Down Stage ، أو أعلى المسرح Up Stage وكل من هذه الأوضاع تدلنا على معنى خَاص يختلف باختلاف الوضع ، فمثلاً أعطانا تمريناً مؤداه أن فلاحاً يدخل على أهله منزعجا قائلا «الحقوا ، الدودة أكلت القطن » ومن دون الحوار، علينا أن نعمل على تكوين مجرد كادر ثابت ، والمطلوب أن نتخيل الإطار العام للمسرح ، ووضع جسم الشخصيات والذي يترجم إحساساً أنه يوجد خطر بالخارج ولنا في ذلك مطلق الحرية في استخدام عناصر المسرح بشرط أن يصل الإحساس المطلوب ، وهنا نجد أنفسنا أمام إطارين أولهما الإطار العام للمشهد ، حيث نحاول وضع التكوين Composition الذي يعبر عن الحالة العامة للمشهد مرح أو حزن أو غضب أو انزعاج أو .... الخ ، ثم نحاول تحديد تفاصيل المشهد وذلك بعد تحديد اللقطة الرئيسية Master Shot ، التي تعتبر أساس المشهد وذلك بعد تحديد عدد اللقطات التي تكون المشهد ، والإطار العام في التمرين الذي ذكرناه على سبيل المثال هنا هو حالة الخطر واللقطة الرئيسية هى في دخول الفلاح ، وإلقائه للجملة التي تحمل معني هذا الخطر ، ويتبقى باقي لقطات المشهد التي تم تحديدها والتي تحمل في طياتها عدداً من التفاصيل التي تؤكد المعنى الذي نريد توصيله للمتفرج وهو معنى الخطر: وأعتقد أن المثال يقرب إلى أذهانكم أسلوب تحديد اللقطات التي يتكون منها كل مشهد ، وهكذا وعندما أقوم بإعداد الديكوباج للمشهد التالي مثلاً ، أقوم بإعادة قراءة الديكوباج الخاص بالمشهد الأول ، من أول لقطة لآخر لقطة .

**طالبة :**

وهل تقوم بإعداد الديكوباج بترتيب المشاهد ، أم أنه يوجد بعض المشاهد التي تقوم بإعداد ديكوباج خاص بها ؟

**أ / على بدرخان :**

عادة ما أقوم بإعداد الديكوباج بترتيب ورودها فى السيناريو، أما بالنسبة لمسألة الديكوباج الخاص فأنا عادة لدي نوتة صغيرة أستعملها في أي مكان لتسجيل فكرة قد تطرأ لي ، أو لتسجيل لقطة رأيتها في الشارع من الحياة مثلاً ، أجد أنها تصلح للاستعانة بها في أحدى لقطات الفيلم ، أو أنها سوف تثري الإحساس الخاص بأحد المشاهد فأقوم بتسجيلها كملحوظة في النوتة ، وهكذا أي تفاصيل قد أراها مفيدة للعمل .

**د / منى الصبان:**

تماماً ، مثل الشاعر الذي يحمل معه ما يسجل فيه أبياتا شعرية كلما أتاه الإلهام .

**أ / علي بدرخان:**

إلى حد ما، ويمكن أن أسجل ملاحظات خاصة بالأداء التمثيلي ، المهم، عند التنفيذ ، أجد لدي أولاً – الانطباع الأول الذي تحدثنا عنه أو التصور المبدئي لعدد اللقطات التي أراها مناسبة لكل مشهد ، وثانياً – اللقطة الرئيسية Master Shot التي قمت بتحديدها للمشهد ، وثالثاً – النوتة التي تشتمل على الملاحظات والتفاصيل الصغيرة التي رأيت أنها قد تفيد بعض المشاهد ، فأبدأ بإعداد الديكوباج على أساس هذه العناصر الثلاثة حتى وإن لم أستعمل أحدها وحتى إن قمت بإجراء تعديل على التصوير المبدئي للمشهد ، حيث تأتي هذه

التعديلات وفقاً لعوامل عديدة ، فمثلاً قد يكون التصوير المبدئي الذي وصفته للمشهد يتضمن ثلاث لقطات ثم لقطة قريبة Close up ، أو يتم تعديل ذلك إلى إحداث قطع Cutting فيصبح السؤال هنا أي الأسلوبين أنسب للمشهد وللإجابة على السؤال لا بد وأن أكون مستوعباً تماماً التأثير الذي يحدثه كل من الأسلوبين في إيقاع المشهد وبالتالي في نفس المتفرج ، وبعض المخرجين قد يلجأ لتنفيذ كلا الأسلوبين ويؤجل قرار الاختيار والإجابة على السؤال لمرحلة المونتاج على المفيولا .

**طالب :**

ألا يعتبر ذلك عيباً في الإخراج ؟

**أ / علي بدرخان:**

بالطبع يعتبر عيباً ، أن يصل المخرج إلى عدم التأكد من إحساسه بالمشهد ، أو إلى عدم القدرة على اتخاذ قرار بشأن المشهد فيقوم بالتنازل عن عملية إخراج المشهد إلى المونتير ، ويتركه لكي يتخذ القرار نيابة عنه .

**طالبة :**

ألا يشفع كون المخرج في بدء حياته العملية لاتخاذه هذا الأسلوب في العمل ؟

**أ / علي بدرخان:**

لا ، حيث يفترض أن هذا المخرج قد درس ، ولا أقصد أنه قد جرب ، بل درس القواعد . قواعد عملية الإخراج ، فإذا وصل إلى حالة من العجز عن الإحساس ببعض المشاهد ، وهذا قد يحدث لأي مخرج ، فبإمكانه دائما أن يلجأ للقواعد المعروفة ، تماما كما يقال بالنسبة للغة ( سكن تسلم )، ويقوم

عندها بتقليد الأمريكان عند تنفيذ مشاهد الحرب مثلاً ، فلديه ما يشبه الباترون الخاص بتفصيل هذا النوع من المشاهد ، ودائماً ما ينجح هذا الباترون ، إذا قام بتنفيذه ، سوف ينتج عنه معركة ناجحة مائة بالمائة ، طبقاً للقواعد المعروفة مثلاً من Medium إلى Close إلى Counter إلى Long إلى Counter إلى Close وهكذا ولكن أن تكون هذه المعركة الأنسب لهذا الفيلم فهذه قضية أخرى ، إنما لا يستطيع أحد أن ينكر أنها معركة سليمة مائة بالمائة . وجدير بالذكر أنه يوجد عدد من الكتب مثل كتاب Grammar Of Film Directing تم ترجمتها إلى اللغة العربية وأنا أعلم أن هناك مخرجين قاموا بإخراج أفلام طبقاً للقواعد الواردة في هذا الكتاب ، والشيء الرائع في مثل هذه الكتب أنه يضع أمام المخرج كافة الاحتمالات التي يمكن أن تخطر على بال لأي نوع من المشاهد وليس على المخرج إلا إختيار أحد هذه الاحتمالات ، وكما قلت لا يلجأ المخرج إلى هذا الأسلوب إلا في حالة عجزه عن الوصول إلى الإحساس الخاص ببعض المشاهد ، أما لو أن لديه هذا الإحساس الخاص ، فلا أنصح هنا بالاستعانة بالقواعد المعروفة ، حتى لو كان الإحساس الخاص بالمشهد يأتي على عكس هذه القواعد ، لأن هذا الإحساس هو الذي سوف يعطي القيمة للمشهد ، هذا من ناحية ، وسوف يستطيع المخرج تنفيذه أفضل مما لو قام بتطبيق القواعد المعروفة ، وهذا بشرط أن يكون المخرج متمكناً من موهبته ومن أدواته بالقطع .

**د / منى الصبان :**

**هل نفهم من حديثك أنك عندما تبدأ العمل في أحد الأفلام ، يصبح هو الشيء الوحيد المسيطر على تفكيرك ؟**

**أ / على بدرخان:**

هذا صحيح فعلا .

**طالبة :**

لكن متى بالتحديد يختلف التنفيذ عن التصور الأول الذي يكون لديك عند قراءة السيناريو ؟

**أ / علي بدرخان :**

هناك عوامل عديدة تدفع المخرج إلى إحداث تغيير في الديكوباج الذي قام بإعداده أثناء التنفيذ ، أهمها الظروف الطارئة التي قد تواجهه أثناء التصوير ، ويختلف المخرجون في القدرة على إحداث التغييرات تبعاً لمدى الخبرة العملية التي يمتلكها كل منهم ، ومثالاً على ذلك ، أذكر أنه أثناء تصوير أحد المشاهد الحميمية بين اثنين من الممثلين ، كان التصوير المبدئي للمشهد مكتوباً على أساس تسع لقطات ، ولكنى فوجئت بأن أحد الممثلين لم يحضر لموقع التصوير ، وكان موقع التصوير خارجياً ومدفوعاً إيجاره ، والمشهد يتضمن مجاميع ومعمول حساب لغذاء العاملين بالفيلم ، أعني أنه إذا اخترت إلغاء التصوير في هذا اليوم ، فمعني ذلك فرض تكاليف إضافية على ميزانية الفيلم نحن في غنى عنها . فكان لابد من إيجاد حل لهذه المشكلة .

**طالب :**

هل يمكن أن يتم تصوير لقطات للممثل الموجود إلى أن يأتي الممثل الآخر ويتم استكمال التصوير ؟

**أ / علي بدرخان:**

ممكن ، برغم صعوبة توفير الظروف نفسها لموقع التصوير من حيث الإضاءة الطبيعية مثلاً ، المهم ونحن بصدد محاولة إيجاد حل ، جاء الممثل

الآخر ولكن متأخراً عن ميعاده ولم يبقى على وقت إيجار الموقع سوى ساعة ونصف وأنا ما زال أمامي تسع لقطات لم يتم تصويرها ، فأصبح أمامي مشكلة من نوع آخر لا بد من إيجاد حل لها ، فلم أجد أمامي إلا أن أقوم بدمج اللقطات مع بعضها مع اختزال عددها من تسع لقطات إلى عدد أقل ، فمثلاً كان لدي لقطة للممثل الأول يبكي ولقطة أخرى للممثل الثاني يحاول التسرية عنه ولقطة أخرى طويلة ، فكان لا بد من إلغاء الأجزاء الطويلة والقيام بتصوير لقطة واحدة تتضمن الإحساس العام للمشهد من دون تقطيع ، فأمرت بإعداد شاريوه دائري لكي أتمكن من الوصول لهذا الإحساس من خلال تضمين عدد من اللقطات القريبة في لقطة واحدة ، وبالطبع لا بد وأن يكون أداء الممثلين هنا سليماً تماماً لكي نصل إلى الإحساس العام للمشهد ، وهكذا في خلال الوقت المتبقي المتاح لدينا تم إختزال التسع لقطات إلى ثلاث فقط ، وهكذا ترون أنه يوجد من ظروف العمل وظروف الإنتاج ما يجب مراعاته عند التصوير وهذا ليس عبثاً ، فيجب على المخرج أن يدرك أن العمل السينمائي صناعة أيضاً وهناك ظروف أخرى قد تدعو إلى تغيير موقع التصوير لكني لست مع اللجوء إلى هذا الحل ، لانه قد يتضمن تنازلات لا تكون في صالح العمل السينمائي ، وبشكل عام إذا تعارضت مصلحة الإنتاج مع الصالح العام للفيلم ، فالأفضل أن يتم إعطاء الأولية لصالح العمل حتى ولو كان معنى هذا إضافة أعباء على الإنتاج سيتم تعويضها على المدى البعيد.

د / منى الصبان:

نريد أن نعرف كيف تقوم بإعداد المشاهد التي تتطلب استخدام الفوتومونتاج قبل تسليمها للمونتير ؟

**أ / علي بدرخان :**

أنا لم أستخدم هذا النوع من المونتاج في أعمالي .

**أ / عادل منير:**

يمكن تصوير عدة لقطات مختلفة ، لكي أجد في كل لقطة شيئاً جديداً ومختلفاً لكي أعبر عنه من خلال الفوتو مونتاج ، لكن لا يصح تصوير عدة لقطات للعنصرنفسه من أكثر من زاوية لكي أختار بين هذه الزاويا .

**د / منى الصبان:**

لكن يمكن التصوير من أكثر من زاوية للعنصر نفسه على أساس أن مشاهد الفوتو مونتاج تكون صعبة التخيل إلى حد كبير لدرجة يصعب معها تحديد بنية Structure المشهد أثناء التصوير .

**أ / علي بدرخان :**

يوجد أحد المشاهد من فيلم ( الكرنك ) قد يكون قريب الشبه بالفوتومونتاج



**سعاد حسني في فيلم الكرنك عام ١٩٧٥**

وإن يكن كذلك . كان المشهد للفنانة سعاد حسني وهي تعبر الشارع بنية الانتحار أمام سيارة تأتي مسرعة ، وكان هناك أكثر من قطع على جريدة ملقاة على الأرض ، فهنا نحن أمام ثلاثة عناصر ، عنصرين من الثلاثة تم تصويره في لقطة واحدة ، والعنصر الثالث ، وهو الجريدة الملقاة على الأرض تم تصويره Zoom In ثم تم تركيب لقطة الجريدة ولقطة وجه سعاد حسنى كعاشق ومعشوق ومعهما لقطة السيارة ، فهنا كان حجم الجريدة يكبر بنفس الإيقاع الذي يكبر به حجم وجه سعاد حسني ، وكان يمكن لمخرج آخر أن يقوم بتصوير الجريدة عدة لقطات من أكثر من زاوية وبأكثر من حجم ويقوم بتركيبهم بأسلوب الفوتومونتاج بمعني تدل فيه على مرور فترة زمنية أو تطور علاقة بين شخصين.

**طالب :**

وهل يقتصر دور المونتير هنا على خلق الإيقاع أم يمتد ليشمل أوجه أخرى للإبداع الفني ؟

**أ / علي بدرخان:**

دور المونتير كما سبق وأن قلت دور مشارك في عملية الإبداع ، وسأحكي لكم مثالا عمليا مررت به أثناء حياتي المهنية وكان يعمل معي الأستاذ المونتير سعيد الشيخ ففي البداية لم أكن أجيد الحكم على اكتمال اللقطة مونتاجيا لأنه لم يكن قد تولد لدي الحس المونتاجي الذي اكتسبته من احتكاكي بمونتير متميز كالأستاذ سعيد الشيخ ، فاقتصر حكمي في البداية على اكتمال اللقطة من حيث الأداء والإحساس العام فكنت أطلق صيحة Stop على هذا الأساس واكتشف على طاولة المونتاج من خلال ملاحظات الأستاذ سعيد

الشيخ أن إنهاء اللقطة جاء متأخراً أو مبكراً قليلاً ، واكتشفت بعدها أن طول اللقطة أهم كثيراً من اللقطة نفسها ، وهو الذي يخلق الإيقاع العام للفيلم ويتيح للمتفرج أن يتشبع باللقطة وبالتالي يحدث التأثير المطلوب في نفسه فمثلا لو قلنا أن المونتير لديه ثلاث لقطات عامة ، ومتوسطة ، وقريبة واكتشف المخرج أثناء المونتاج وجود خطأ في الأخراج في اللقطة المتوسطة Medium أو العامة Long فإن المونتير يستطيع في هذه الحالة الاستفادة من جزء قد يكون زاد فى لقطة أخرى لكي يخفي العيب الذي تم إكتشافه . ولكن بشكل عام المونتير لديه مطلق الحرية لكي يزيد من طول لقطة أو يختصر من طولها أو يلغي لقطة تماماً إذا كان ذلك في صالح الإيقاع العام للعمل .

أ / عادل منير:

أريد أن أنبه إلى أن حجم التدخل الذي يقوم به المونتير الذي يعتقد أنه صغير مهما كان هذا الحجم ليس سهلا على الإطلاق ، فمحاولة خلق إيقاع مونتاجي يتناغم ويتناسق مع الإيقاع الإخراجي وفي نسق واحد مع إيقاع السيناريو ، عملية إبداع بالغة التعقيد ، حتى لو لم يتدخل المونتير بحذف لقطة مثلا وحتى لو أقتصر عمله على تنفيذ رؤية المخرج .

أ / علي بدرخان:

ووجه التعقيد في هذه العملية يرجع إلى أن المونتير يتسلم مادة مصورة حاول المخرج أن يترجم من خلالها عمل كاتب السيناريو المكتوب على الورق ويتم بلورة أحد المشاهد في ثلاث لقطات مثلا ، ويحاول المونتير أن يضيف من إحساسه الخاص إلى هذه المادة المصورة حيث يفترض كما سبق وأن أشرنا إلى أن مجموعة العمل اتفقت على إحساس عام محدد لموضوع

العمل يتم ترجمته من خلال الإيقاع العام للفيلم ، وهذا هو دور المونتير الفعلي وإلا تشابه دوره مع دور المخرج أو مع دور كاتب السيناريو ، ولكي نوضح هذه الإضافة التي يضعها المونتير ، قد تجلس لمشاهدة بعض المشاهد قبل المونتاج ، ويكون الانطباع الأول المتكون لديك عبارة عن شعور بالغ بالملل ، ثم يتم إضافة المؤثرات فيزيد إحساسك بتلك المشاهد قليلاً ، ثم يقوم المونتير بإضافة الموسيقى التصويرية فينتقل انطباعك الأول من الشعور بالملل إلى الشعور بالمتعة ، وهنا بالطبع على سبيل المثال فهناك بعض المشاهد التي يتم اثراؤها من خلال الموسيقي التصويرية والاكتفاء بعناصر أخرى كالأداء التمثيلي أو حركة الكاميرا أو غيرها ، وهذا الإحساس يتم التوصل إليه من خلال تفاعل رؤية المخرج وخبرته مع رؤية المونتير وخبرته .

**د / منى الصبان:**

بمناسبة الحديث عن الموسيقي ، نريد أن نعلم في أي مرحلة تفكر في الأعداد للموسيقي التصويرية والمؤثرات ؟

**أ / عادل منير :**

لي تعقيب صغير قبل المضي في الحديث ، اذكر أنني اختلفت مع الأستاذ على بدرخان أثناء مونتاج فيلم ( الجوع ) حول الموسيقي التصويرية، وكان لي رأي أن المناطق التي طلب وضع الموسيقي التصويرية لها كانت أكثر من اللازم ، إلا أنه صمم على إختياره لهذه المناطق وهذا حقه كمخرج، وصحيح أن المخرج يستعين بأفراد فريق العمل الآخرين في الوصول إلى اتفاق حول الإطار العام للعمل ، ولكن أحياناً يكون لديه رؤية إخراجية خاصة

تتعلق بإبداعه الخاص كمخرج ، فتنازلت عن رأيي ، وفي إحدى الندوات قامت واحدة من الحضور وأثنت على الموسيقى الخاصة بالفيلم وأشارت إلى أن المواقع التي استخدمت فيها كانت مبدعة فنظر إلى الأستاذ على بدرخان نظرة لها معان .

**أ / علي بدرخان:**

أريد أن أسجل اعتراضي على كلام الأستاذ عادل ، فأنا أعترف أني ضعيف فيما يتعلق بالموسيقى بشكل عام فلانني لم أعتد الاستماع إلى الموسيقي بشكل عام، ولم أتأكد من مناسبة قطعة الموسيقى لاحد المشاهد إلا بعد أن أسمعها مصاحبة لهذا المشهد .

**طالبة :**

لكن ألا تحدد مسبقاً المواضع التي ستستعين بالموسيقى التصويرية لمصاحبتها ؟

**أ / علي بدرخان:**

يمكن ، في حدود مشهدين أو ثلاثة ، أعلم أن استخدام الموسيقى كمصاحبة لها سوف يدعم الإحساس العام للمتفرج ، لكن بشكل عام أستمع لاقتراحات المونتير فيما يتعلق بالموسيقى ، فلا تصدقن كلام الأستاذ عادل فأنا لا أتشبث برأيي فيما يختص بالموسيقى لإدراكي أنني ضعيف في هذه النقطة فقد لا يكون حكمي فيها صائبا مائة بالمائة .

**طالب :**

أعتقد أنه حتى لو كان المخرج متذوقاً جيداً للموسيقى ، فالحكم على هذا الأمر يختلف اختلافاً كبيراً عند استخدام قطعة موسيقية بالذات على مشهد بعينه .

أ / عادل منير:

أعتقد أنه التخيل الوحيد المطلوب من المخرج والمونتير ، فالخطة العامة Plan مثلا أو التصور المبدئي الذي تحدث عنه الأستاذ علي عندما يقوم بتقسيم المشهد إلى ثلاث لقطات أو خمس أو غيره ، يشبه التصور المبدئي الذي يضعه الكاتب للسيناريو من حيث أنه هناك معلومات ما تم تسجيلها مثلاً في أحد المشاهد كان يجب تسجيلها ، مشهد آخر مبكر أو متأخر قليلاً وفقاً للخطة العامة للسيناريو ، الأمر نفسه ينطبق على الموسيقي ، فيجب أن يكون هناك خطة عامة Plan يتبعها أن تقوم بتجربة الموسيقى على المادة المصورة.

أ / علي بدرخان:

أريد أن أضيف أنه أحيانا في مرحلة مونتاج الفيلم ، قد نشعر أن أحد المشاهد يحتاج إلى الموسيقى ، برغم أن ذلك لم يكن ضمن الخطة Plan الذي تم أعدادها مسبقاً وذلك لأنه تعرض لخطأ أثناء التنفيذ أو عيب في أداء ممثل مما يشعرك بوجود نقص في المشهد وأنه غير كامل ، فلكي نستطيع أن ندعم الإحساس العام للمشهد يتم إضافة الموسيقى وقد يتم إضافه أحد المؤثرات أيضاً .

طالب :

أريد أن أسأل عن الخطة Plan العامة ، هل يمكن وضع التصور المبدئي لمواضع الموسيقى أثناء بناء المشهد تماماً كحركة الممثلين وحركة الكاميرا ؟

أ / عادل منير:

الخطة العامة ، تتضمن مثلاً أربعة عشر مشهداً ، وموضح في السيناريو ككل أنه يمكن أن يصاحبهم موسيقى .

**أ / علي بدرخان :**

وهذا الدور يقوم به أحياناً كاتب السيناريو، فمثلاً نجده يسجل ذلك كملحوظة ( موسيقى حزينة ) أو موسيقى تعبر عما يعتمل في نفس البطل وهكذا .

**أ / عادل منير:**

تماماً ، فلو لم يكن لدي التخيل المبدئي العام لهذه المواضع الأربعة ، فلن أتمكن من التدخل بالتعديل في النسخة النهائية ، والثابت أنه كلما كان هناك علاقة بين الفكرة العامة للسيناريو وبين مجموع المشاهد التي سيضاف اليها موسيقى كلما كان تحديد المونتير لمواضع الموسيقي يسيراً ، أما لو كان هناك ارتباك بعض الشئ في السابق ولم يتم تداركه كلما أحدث ذلك اختلالاً في إمكان تحديد مواضع الموسيقى .

**طالبة :**

كيف يتم حساب التأثير الذي يمكن أن تضيفه الموسيقى إلى الصورة ، وهل يتم مراعاة ذلك التأثير على كل لقطة على حدة أو على المشهد ككل ؟ وهل يمكن أن يطغى تأثير الموسيقى على تأثير الصورة أو العكس ؟

**أ /علي بدرخان:**

إذا طغى تأثير الموسيقي على تأثير الصورة فلا يعني ذلك سوى أن الصورة ضعيفة وأنه قد حدث خلل أثناء التنفيذ .

**أ / عادل منير:**

لا يمكن أن نتخيل طغيان الموسيقى على تأثير الصورة إلا من خلال فيلم بطله فنان موسيقي ، كفيلم Amadeus ، برغم أن صورة الفيلم كانت

فريدة ومبدعة ، وبرغم أنه ليس من المفترض أن يحدث صراع بين الصورة، والموسيقى بشكل خاص والصوت بشكل عام ، بل المفترض أن يحدث التكامل بين عناصر الفيلم الرئيسية . فمثلاً في أسلوب الأستاذ شادي عبد السلام ، الصورة هي الأصل ثم الموسيقى عبارة عن إضافة أشياء صغيرة جدا ولذلك علينا استخدام الصوت بإيجاز شديد ، فالصوت يعطي مجرد تلميحات Hints فقط للصورة فنحن نتعامل في الأساس مع فن مرئي .

**د / منى الصبان:**

أريد أن أعرف من الأستاذ علي بدرخان ، هل صادفتك مشاهد أثناء إعداد الديكوباج لها وفكرت في الاكتفاء بإضافة مؤثرات طبيعية فقط وتأكدت من عدم احتياجها إلى أكثر من ذلك أثناء التنفيذ أو العكس ؟

**أ / علي بدرخان:**

حدث في فيلم ( الكرنك ) أنه تم إعداد ديكوباج لأحد مشاهد التعذيب وكان المؤثر المصاحب لهذا المشهد صوت نباح كلاب ، وكنت أريد أن أكتفي بأصوات الكلاب ، لكن نظراً لأنه بعد التنفيذ ، لم تكن الصورة عنيفة بالشكل المطلوب لكي تعبر عن الإحساس العام للمشهد برغم وجود صوت الكلاب اقترح الأستاذ سعيد الشيخ إضافة موسيقى إلى المؤثر لكي تدعمه فبدأنا بالمؤثر ثم دخلنا بالموسيقى بشكل متصاعد لإحداث التأثير المطلوب . وفيما يتعلق بإيقاع أداء الممثل ، فأنتم تعلمون أنه يتم تصوير اللقطات وفقاً لموقع التصوير وليس حسب تسلسلها النهائي في الفيلم ، فمثلاً في أحد أيام التصوير وفي موقع ما من مواقع التصوير ، مقرر أن يتم تصوير مشهد ٦ ومشهد ٧٢ في هذا الموقع ويتصادف أن إيقاع مشهد ٦ سريع بينما إيقاع مشهد ٧٢

بطيء ، فهنا لكي يؤدي الممثل دوره وفق الإيقاع المختلف لكل مشهد ، فلا بد بداية وأن يكون ملماً بالإيقاع العام للفيلم ككل ، ويتساوى هنا في ذلك بطل الفيلم مع باقي الممثلين ، فبطل الفيلم يذاكر الفيلم من أول مشهد لآخر مشهد وذلك لأنه قاسم مشترك في أغلب مشاهد الفيلم ، أما بالنسبة لممثل أخر يؤدي دوراً ثانوياً ، فيجب أن يهتم المخرج بأن يشرح له أبعاد المشهد وعلاقته بالمشاهد الأخرى ويوضح له المرحلة التي يمر بها أثناء هذا المشهد لكي يستطيع أن يؤدي دوره المطلوب منه في هذا المشهد بإيقاع متناغم مع إيقاع باقي الفيلم . ويتناول المخرج كافة التفصيلات الصغيرة التي تحقق ذلك من طريقة سيره إلى أسلوب حديثه ، ولا يكتفي منه بأن يلقي حواره صحيحاً أو أن يؤدي تعبيراً سليماً ، فإيقاع الحوار في حد ذاته مرتبط ارتباطاً كبيراً بإيقاع المشهد الذي يرتبط بدوره بإيقاع الفيلم ، فمثلاً قد يضطر الممثل أثناء التصوير إلى الإعادة أكثر من مرة لكي يصل إلى إيقاع أسرع للحوار ، وهكذا ، ويذكرني ذلك بأسلوب يوجه به بعض المخرجين الممثل إلى إلقاء الحوار بسرعة كبيرة جداً وعدم إلتقاط أنفاسه بين جمل الحوار ، وهذا بالطبع خطأ إخراجي وعدم وعي بالتقنيات التي يمكن استخدامها لتصل بالممثل إلى إيقاع سريع للحوار ، خاصة وأنه يفترض أن الممثل يعيش السيناريو مع المخرج ومع باقي فريق العمل ، من أول مرحلة ، ويفترض أحياناً أن الممثل وصل إلى حالة من الإيقاع الداخلي تتفق والإيقاع العام للفيلم ، فيمكن مثلاً من خلال تقطيع جمل الحوار بشكل معين مع التقاط الأنفاس أن أصل إلى سرعة الإيقاع التي أريدها ، شأنه في ذلك شأن المونتاج ، فالممثل لا بد وأن ينمي لديه الحس الإيقاعي تماماً كالمونتير ، وعلى سبيل المثال فالمونتير لا يشترط

أن يلجأ إلى اللقطات القصيرة الكثيرة العدد لكي يصل إلى إيقاع سريع للمشهد، بل يمكن من خلال لقطات قصيرة تليها لقطات طويلة يتوفر بها عنصر الحركة ، أن يزيد من سرعة إيقاع المشهد بشكل أكبر من اللقطات القصيرة الكثيرة التي قد ينتج عنها شعور بالرتابة ، وهذه الرتابة تنتج أيضاً من أداء الممثل بإيقاع واحد لا يتغير وهو في هذه الحالة إلغاء جمل الحوار بشكل سريع .

**د / منى الصبان:**

يذكرني ذلك بالأسلوب الذي يؤدي به الممثلون الذين يعملون مع الأستاذ المخرج يوسف شاهين ، والذي يتطبع بأسلوبه الخاص ومنهم الفنانون هدي سلطان ، محسنة توفيق ، وداليدا ، وعزت العلايلي ، ومحسن محي الدين .

**أ / علي بدرخان :**

هذا موضوع أخر تماماً وأنا من خلال خبرتي في العمل كمساعد للأستاذ يوسف شاهين أجده في حواره مع الممثل يصل إلى خلفيات في منتهى العمق لا يستطيع أغلب الممثلين الوصول إليها ، فيشعر الممثل أن فهمه للدور يقل كثيراً جداً عن فهم المخرج للدور ، فعندما يؤدي دوره ، يؤديه بنفس الشكل الذي شرحه المخرج .

**طالب :**

لكن هذا لا ينطبق على الفنان محمود المليجي .

**أ / علي بدرخان:**

فعلا ويمكن أن أحدثكم عن خبرتي في العمل مع الأستاذ محمود المليجي ، في الأفلام التي قام بإخراجها الأستاذ يوسف شاهين ، كفيلمي

العصفور والاختيار ، فكان الأستاذ يوسف يطلب مني بأسلوبه ( رررروح ححححفظ محمود ) فأستجيب وأذهب لكي أقوم بمراجعة الحوار مع الأستاذ محمود المليجي ، وكان رحمة الله عليه لديه قدرة كبيرة على الحفظ ، فكان يحفظ الحوار من مجرد إلقائي له من دون أن يحتاج إلى ترديده على مسامعي، فيأتي أمام الكاميرا أثناء البروفة ، فيلقي الحوار صحيحاً تماماً اللهم إلا من كلمة مثلاً أقوم بتصحيحها له ، ثم يأتي دور الأستاذ يوسف شاهين فى توجيهه ، فكان الأستاذ محمود لا ينظر في عين الأستاذ يوسف بل ينصت لما يقول فقط إلى أن يعي تماماً المطلوب منه ، ثم يجلس ، وحده على مقعد يسترجع ما سمعه منه ، ثم يأتي ميعاد التصوير فأخبره فيأتي ، ليؤدي دوره بالضبط كما أراد الأستاذ يوسف شاهين ولكن من خلال محمود المليجي .

**د / منى الصبان:**

وليس من خلال الأستاذ يوسف شاهين ؟.

**أ / علي بدرخان:**

تماماً ، لأنه يعلم تماماً إمكانياته كممثل من ناحية الأداء ومن ناحية قدرته على التوغل في أعماق الشخصية التي يؤديها ، ويذكرني ذلك بموقف مررت به في أول فيلم قمت بإخراجه ، وكان الأستاذ عبد الحليم نصر رحمة الله عليه مدير تصوير الفيلم ، ففي أثناء تصوير أحد المشاهد ، كان عبارة عن لقطة لممثلة تجلس على كرسي وأحد الممثلين أمامها ، فقمت بتصوير اللقطة من خلف كتف الممثلة ، وطلبت لتصوير الزاوية الأخرى أن تكون الكاميرا من وراء ذراع الممثل الواقف أمامها في مستواه بحيث يظهر وجه الممثلة ، فاعترض الأستاذ عبد الحليم نصر ، وأخبرني أن ذلك لا يجوز

تنفيذه ولما سألته عن السبب ، أخبرني أن المعتاد في مثل هذه المواقف تصوير اللقطة أمورس من وراء كتف الممثلة مثلاً فلا بد أن تكون اللقطة التالية أمورس أيضاً من وراء كتف الممثل الذي يقابلها ، وبرغم أن إحساسي أن الكاميرا ستكون عالية أكثر من اللازم ، لكن إصرار الأستاذ عبد الحليم نصر ، وعدم قدرتي على مجادلته بسبب ضعف خبرتي في ذلك الوقت ، وعدم إدراكي للشكل الذي سوف تظهر به على طاولة المونتاج ، لم يمكني من الدفاع عن وجهة نظري ، فاستجبت لما قال ونفذت المشهد كما أشار. إلا أنني أثناء المونتاج على المفيولا ، لمت نفسي لأننى استجبت لكلامه ، وتأكدت من صدق إحساسي بالمشهد وذلك يشبه تماماً ما يحدث للممثل الذي يقف أمام المخرج الأستاذ يوسف شاهين ، فيوسف شاهين كممثل أقوى كثيراً من الممثلين الذين يعملون معه ، فيفاجأ الممثل بأداء قوي ومبهر من الأستاذ يوسف شاهين ، أداء تمثيلي بكل ما تحمل الكلمة من معان لدرجة أن يقترب بأحاسيسه إلى البكاء ويشاهده وقد أغرورقت عيناه بالدموع لو تطلب المشهد ذلك ، فيكتشف الممثل أن أي أداء قام باستحضاره مسبقاً لهذا المشهد لن يرقي لأداء الأستاذ يوسف شاهين فلا يصبح عندها أمامه إلا أن يتعلق بالأداء الذي شاهده من الأستاذ يوسف شاهين .أما الأستاذ محمود المليجي ، فيعي تماماً أن الأستاذ يوسف شاهين عندما يقوم بشرح الدور بهذا الأداء ، إنما يحاول أن يقوم بتوصيل معنى إليه ، لا أن يقوم بتوصيل أسلوب أداء فالأستاذ يوسف شاهين إنما يريد أن يقرب المعنى الذي يحاول شرحه لهذا الممثل .

**د / منى الصبان:**

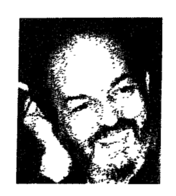
لكن هذا الأمر ملاحظ في جميع الممثلين الذين عملوا معه .

**أ / علي بدرخان:**

لا ليس جميعهم فأستطيع أن أشير إلى ممثل آخر لم يقع في براثن أسلوب أداء الأستاذ يوسف شاهين هو الفنان علي الشريف رحمة الله عليه فلديه موهبة فطرية مائة بالمائة ، يؤدي بتلقائية شديدة ، فكان يجلس أمام الأستاذ يوسف شاهين لكي يفهم المطلوب منه ، وبعد أن يستوعب ذلك ، تجده يؤديه كعلي الشريف لا كيوسف شاهين ، وكان يمتلك خبرة أخرى أيضاً وهي أنه لم يكن يعير أدنى اهتمام لكيفية ظهوره على الشاشة من الناحية الشكلية .

# حلقة بحث مع المخرج

## محمـــد خـــان



**أ/ محمد خـــان :**

اسمحوا لي أولاً أن أوضح لكم حجم المسؤولية التي أشعر بها ملقاة على عاتقي عند حديثي إلى طلبة مثلكم ، ففي أحد الأيام ، وفي هذه القاعة بالذات ، أصر أحد خريجي المعهد – وكان أحد أصدقائي – أن أقوم بإبداء رأيي في فيلم روائي قام بإخراجه وذلك أمام طلبة مثلكم ، وشعرت وقتها بحرج بالغ حيث أن الفيلم كان تافهاً جداً عكس ما كان يعتقد هو ، إلا أن الاحساس بالمسؤولية وقتها دفعني إلى أن أطلب من الطلبة الموجودين ألا يقوموا بعمل مشابه لهذا الفيلم في يوم من الأيام لأنه كان فعلاً لا يوصف إلا بالتفاهة .

**د/ منى الصبان :**

على الرغم من أنه لايجوز تقديم شخصية تعلمون جميعاً قيمتها الفنية كالأستاذ المخرج محمد خان ، لكني سوف أذكر لكم واقعة معرفتي شخصياً به .. فبسبب إقامتي في لبنان في الفترة من عام ١٩٧٩ وحتى عام ١٩٨٦ ، لم تكن الفرصة متاحة أمامي لكي أتعرف على المخرجين الجدد ، إلا أنني

شاهدت فيلماً روائياً بعنوان (خرج ولم يعد) من خلال التليفزيون اللبناني ، فشعرت بالقيمة الكبيرة للمخرج الذي صنع هذا الفيلم والذى لم أكن أعرفه ، رغم أنني عادة كنت أتعرف على الفنانين أولاً ثم أشاهد أعمالهم وتنال تقديري أو العكس . إلا أنني بعد مشاهدة فيلم (خرج ولم يعد) كنت متشوقة جداً لكي أتعرف على مخرجه ، وعند عودتي الى القاهرة قابلته مصادفة في إحدى الجلسات مع الأستاذ المونتير عادل منير ، وبعد تعارفنا أخبرته بتقديري العميق لعمله وأذكر أنه قال أنه يعتبر هذا التقدير كجائزة الأوسكار .

**أ/ عادل منير :**

أ/ محمد خان حالة مختلفة بالنسبة للسينما المصرية ، فعلى الرغم من أنه كان يحيا حياة مترفة في لندن ...

**أ/ محمد خــان :**

لا .. هذا غير صحيح ، فأنا كنت أعمل هناك أحياناً في غسل الصحون وأحياناً أقود سيارة تاكسي.

**أ/ عادل منير :**

لا ، أنا أقصد وقت أن عدت إلى مصر ، وأريد أن أوضح أن إيمان الفرد بهدف ما وثقته بإمكانياته لتحقيق هذا الهدف قد تدفعه إلى ترك حياة قد تكون مرفهة نسبياً إلى حياة أصعب ، فأنا أعلم أنه قام ببيع محل يمتلكه فى لندن بسبب حبه للسينما وعشقة لدراستها والعمل بها عكس ما يقوم به البعض ممن يتركون ما يمكن أن يحققوه هنا في مصر ويهاجرون إلى بلدان أخرى .

فكون أ. محمد خان يترك حياة مستقرة في مدينة كلندن ، ويبيع كل ما يملك لكي يحضر إلى مصر لكي يبدأ العمل بالمجال السينمائي ، وهو في سن

ليست صغيرة ، ففي رأيي أن هذه إرادة ليست بسيطة ، وقرار ليس سهلاً ، وأنا أستأذنه في أن يسرد لنا هذه التجربة كدليل على أن إرادتنا الخاصة كمصريين بشكل عام أو كفنانين على وجه الخصوص تستطيع أن تحقق أهدافاً قد تبدو بعيدة المنال ، وأريد التأكيد مرة أخرى على إعجابي بهذه التجربة ، لأنه على الرغم من علمه بظروف مصر كبلد نام ، ترك حياته في بلد متقدم كإنجلترا بكل الإمكانيات المادية المتاحة به لكي يعمل في المجال السينمائي في بلده مصر .

**أ/ محمد خــان :**

أود أن أقول أولاً أن هناك العديد من العوامل التي صاحبت الشكل الرومانسي الذي تحدث عنه أ. عادل منير، ففي البداية سافرت إلى لندن لكي أدرس الهندسة ثم تعرفت على جار سيريلانكي كان يدرس السينما في مدرسة للسينما في لندن ولم يكن المعهد العالي للسينما في مصر قد تم افتتاحه بعد ، وقد أصابني ذلك بما يشبه الانقلاب لأن السينما كانت تمثل لي منذ الصغر شيئاً في منتهى الخصوصية ، وعلى الفور قمت بترك دراسة الهندسة والتحقت بهذه المدرسة ، حيث إنني كنت أعمل موظفاً صباحاً وكنت أذهب إلى مدرسة السينما مساءاً ، وهذه المدرسة لا تزال موجودة إلى الآن وكان أسمها London film school technique ، والذي تحول فيما بعد إلى International London film school ، ولم يكن في لندن وقت أن التحقت بها غير هذه المدرسة وكانت عبارة عن دورين في مبنى داخل سوق للخضار .

**د/ منـــى الصبان :**

وفي أي عام التحقت بها ؟؟

أ/ محمد خــان :

في العام الدراسي ١٩٥٩/١٩٥٨ ، وعلى الرغم من أن الفائدة التي عادت عليّ من دراستي بهذه المدرسة اقتصرت على الاحتكاك بأدوات العمل السينمائي ، إلا أن وجودي في هذه الفترة بالذات في إنجلترا أفادني بشكل عظيم من خلال مشاهدتي لأفلام من كل أنحاء العالم ، فلندن في ذلك الوقت كانت أقوى كثيراً من باريس، وكانت تعرض أفلام الموجة الجديدة التي ظهرت في ذلك الوقت في فرنسا وبولندا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا ، وأفلاماً أمريكية كان يقوم بإخراجها قادمون من التليفزيون أساساً ، وأفلاماً من إنجلترا نفسها ، وكان تأثير ذلك قوي جداً عليّ شخصياً وخصوصاً المخرج أنطونيوني فأذكر أنني بعد مشاهدتي لفيلمه المغامرة la Ventura ، خرجت مذهولاً ، فالفيلم برغم أنه لا يحوي حدوتة بالتركيبة التقليدية ( بداية ووسط ونهاية ) إلا أنه كان عالماً شدني لكي أتوغل داخل شخصياته ، وكان هذا الفيلم بداية إحساسي بأنني لا بد أن أصبح مخرجاً سينمائياً ، ففي بداية معرفتي بالسينما ، كان يقتصر معناها لديّ على التمثيل ، وبالتالي أن أصبح ممثلاً سينمائياً ، ولم يكن لدي فكرة عن ماهية الاخراج إلى آخره من مختلف فروع المجال السينمائي . ولكن بعد مشاهدتي للأفلام التي تحدثت عنها ، وبعد دراستي للسينما ، وبعد اتساع مفهومي للسينما ، شعرت أنه لا بد أن أصبح مخرجاً سينمائياً ، ولذلك وبعد أن أنهيت دراستي بمدرسة السينما ، أذكر أن أ. سعيد الشيمي ، والذي كان أحد أصدقائي من الطفولة ، أرسل لي إعلاناً كان منشوراً في إحدى الجرائد تطلب فيه الشركة العامة للإنتاج السينمائي (فيلمنتاج) مواهب جديدة فى فروع العمل بالمجال السينمائى .

فقمت بإرسال خطاب الى الأستاذ المخرج صلاح أبو سيف الذي كان يرأس مجلس إدارة الشركة فيه نبذة عن دراستي ، وعن رغبتي فىالعمل فى مصر على الرغم من أن الكثيرين من زملائي المخرجين حصلوا على كارنيه النقابة السينمائية الإنجليزية فى خلال ثلاثة شهور من تخرجهم وأصبحوا يعملون فى السينما الإنجليزية بالفعل ، الا أن إحساسي بضرورة عملي في محيط أستطيع أن أعبّر من خلاله عن بيئتي وطفولتي وحياتي جعلني أتمنى ان أعمل فى مصر وذلك لإحساسى بالغربة فى إنجلترا.

فرد عليّ أ. صلاح أبو سيف فى خطاب يرحب بي كأحد روافد الدم الجديد للعمل السينمائي ، وبرغم أنه لم يعدني بأي شيْ ، إلا أنني قررت المغامرة ، وحضرت الى مصر في عام ١٩٦٣، وأقمت مع الاستاذ سعيد الشيمي وقتها حيث لم أكن قد وجدت مكاناً للاقامة بعد ، وذهبت لمقابلة أ. صلاح أبو سيف ، وكان أول سؤال وجهه إليّ : ماذا تحب أن تعمل ؟ فشعرت بحرج بالغ أن أرد عليه بأنني أريد أن أقوم بالإخراج وذلك من فرط احترامي وإجلالي للأستاذ صلاح أبو سيف كمخرج سينمائي، فأخبرته بأنني أريد أن أكتب سيناريو، فطلب منى ضرورة تقديم سيناريو أو أكثر ، فعدت إلى البيت وقمت بالانتهاء من كتابة سيناريوهين أحدهما روائي والآخر تسجيلي ، وكانت المجموعة التي شكلت لجنة القراءة هي من الأساتذة : رأفت الميهى، مصطفى محرم، أحمد راشد، أحمد عبد الوهاب، هاشم النحاس ..... وغيرهم ، قد قدموا تقارير تؤكد جودة السيناريوهين وأذكر أن أ. خليل شوقي تحمس للسيناريو الروائي، وقد قامت الشركة بشرائه بالفعل ، فى حين تحمس أ. سعد نديم للسيناريو التسجيلي وقد أراد أن يستقطبني للعمل فى قسم الأفلام

التسجيلية ، إلا أنني وجدت نفسي في خلال عام قد تحولت إلى موظف فى الشركة ، فقدمت استقالتي ، وعدت إلى لندن حيث قضيت بها فترة ثم سافرت إلى لبنان فى مغامرة فى أواخر عام ١٩٦٤ ، حيث عملت كمساعد ثان في ثلاثة أفلام ومساعد أول في فيلم واحد ، وعملت مع أ. يوسف معلوف ، وفاروق عجرمة ، وجمال فارس ، إلا أنني بعد هذه المغامرة وقد كانت فعلاً حيث كنت أشارك وقتها أحد زملائي في شقة سكنية ، شعرت بعد مرور الوقت بأن هذه ليست نوعية السينما التي أود أن أشارك في صنعها ، ففي أحد الأيام ، كنت أتحدث إلى هذا الزميل عن ضيقي فأشار عليّ بالسفر إلى لندن ، وفعلاً عدت إليها عام ١٩٦٦ وذلك بعد قرار حاسم بعدم العودة إلى تلك النوعية من السينما ولكن من دون خطة واضحة للعمل ، وبعدها بعام قامت حرب ١٩٦٧ . ولمدة ستة أعوام تلتها ، بدأت أبعد عن السينما فيما عدا مغامرة سينمائية واحدة أقدمت عليها عام ١٩٧٢ حيث قمت بإخراج فيلم ٣٥ مللي كانت مدته عشر دقائق وكان بعنوان (البطيخ) وقمت بإنتاجه أيضاً بالمشاركة مع أحد الزملاء ، وكانت تكلفته في هذا الوقت ثلاثمائة جنيه استرليني .

وبرغم أني أعتبر هذه الفترة فترة ضائعة من حياتي ، إلا أنني كنت في قرارة نفسي متأكداً أنني لا بد وسأصبح مخرجاً في النهاية ، لأن ذلك كان هدفي من البداية ، وقد أخذ مني هذا المشوار خمسة عشر عاماً حتى قمت بإخراج أول أفلامي الروائية الطويلة .

وفي أحد الأيام عرفني الزميل المونتير أحمد متولي بالمونتيرة نادية شكري في أحدى رحلاتها للندن ، فقمت بدعوتها إلى منزلي وكنت قد

تزوجت ورزقت بطفل عمره عدة أشهر ، وتحدثنا طويلاً ، ورأت كم أنا مغرم بالسينما ، وما إن أخبرتني أنني أستطيع أن أقوم بالإنتاج في مصر حتى شعرت بأن هذه هي الدفعة التي كنت أحتاجها لكي أعود إلى مصر ، ففي خلال ثلاثة شهور كنت قد قمت ببيع المحل الذي أمتلكه فى لندن وتركت زوجتي وابني على أن يقوما باللحاق بي فيما بعد .. وعدت إلى مصر لكي أواجه المغامرة كاملة والتي نتج عنها فيلم (ضربة شمس) ومنذ ذلك الحين لم أتوقف عن العمل والحمد لله .

**طالبة :**

في أي عام عدت إلى مصر هذه المرة ؟؟

**أ/ محمد خـــان :**

عام ١٩٧٧ . وأريد التأكيد على أنه إذا اقتنع المرء بعمل ما وكان صادقاً مع نفسه بالقدر الكافي ، وتبلور هذا الصدق إلى إيمان حقيقي داخله فلابد وأن يحقق هدفه في نهاية الأمر ، فأنا مثلاً كنت أعلم أنني سوف أصبح مخرجاً جيداً فقد عملت جاهداً ولم أضيع أي فرصة لتحقيق هدفي هذا .

**طالب :**

ذكرت في حوارات صحفية علاقة العشق بينك وبين مدينة القاهرة وأن أبطالك أو العالم الذي تحاول التعبير عنه هو عالم هذه المدينة وقد قرأت بحثاً عما يسمى بعصابات المدينة ، وقد تناول الباحث أعمال ديستوفسكي التي تعرضت لهذا مثل قصة (الأبله) فأريد أن أسألك لماذا الاهتمام المكثف بمدينة القاهرة ؟؟

أ/ محمد خـــان :

للإجابة على هذا السؤال لابد أن تعلم أولاً أنني ابن هذه المدينة ، فأنا ابن وحيد لعائلة من الطبقة المتوسطة وترجع أصول والدي إلى باكستان ولكنه عاش في مصر طيلة ثلاثين عاماً وأمي من أصل إيطالي ، وهذا يعني مزيجاً غريباً ، وأنا من مواليد غمرة ، وعشت في وسط البلد – في أرض شريف – بجوار العتبة ، وكانت أرض شريف أصلاً عبارة عن جراجات لسيارات نقل الموبيليا وكان يوجد بها داران للعرض السينمائي ( كرنك ، وبارادي ) وكانتا من أحلى دور العرض السينمائي الصيفي الموجودة آنذاك ، وكنت أسكن أمام أحدهما .

أما فيما يتعلق بعشقي لمدينة القاهرة فيرجع ذلك إلى أن حياتي كلها قضيتها في القاهرة ، ولم يكن لدينا سيارة ، فكنت أذهب إلى مدرستي في حدائق القبة بالأتوبيس ، وكان أبي يأخذني كل يوم جمعة لحلاقة شعري ثم نذهب لمشاهدة فيلم في سينما مترو بالذات ، وبعدها كان يأخذني لتناول الغذاء في أحد المحلات ثم نعبر الشارع لكي نشتري من محل الأمريكين قطعة من الكيك لكي نأخذها لأمي .. فكما ترون ، حياتي كلها بمدينة القاهرة .

وأذكر أنه أثناء تصوير أحد مشاهد فيلم (ضربة شمس) في أحد المحلات ، ونظراً لتغير المكان فقد اقترح الفنان نور الشريف أن نقوم ببناء ديكور للشارع بالاستديو بشكل واجهة سينما ميامي ، ورفضت رفضاً باتاً ، لأني شعرت بضرورة التصوير بالمكان الحقيقي ، فالمكان يمثل الكثير من الذكريات بالنسبة لي كما سبق وأشرت ، وهذه المسألة تستهويني بشكل كبير حتى ولو كانت الرواية ليست لها علاقة بي كشخص ، فلا بد أن يكون بيني

وبين المكان علاقة خاصة وإن لم أظهرها في الفيلم بشكل مباشر ، وأود أن أقول أن تفاصيل خطة تصويري للمكان من خلال المشاهد عادة ما أقوم بوضعها بشكل تلقائي ، فأنا لا أفكر قبل تصوير المشهد في زوايا التصوير التي سأستخدمها لإبراز الاحساس الناشئ عن المكان ، وغالباً ما أكتشف ملامح هذا الإحساس بعد عرض الفيلم ، تماماً كما يكتشفها المتفرجون .



**نورا ونور الشريف فى فيلم ضربة شمس عام ١٩٨٠**

وقبل أن نبدأ المناقشة أود أن أقول أنني ذاكرت طوال الليل لكي أجعل هذه المناقشة ممتعة بقدر ما أتمنى أن تكون مفيدة لكم ، ولإيماني بأن السينما أساساً صورة ، فقد قمت بإحضار عدد من شرائط الفيديو لمجموعة من الأفلام التي أعتقد بأهميتها للموضوع الذي سنقوم اليوم بمناقشته.

وأول مشهد سوف نقوم بمشاهدته من فيلم psycho للمخرج ألفريد هيتشكوك ، مدة المشهد حوالي ٤٥ ثانية ، ويتضمن ٧٠ لقطة ، وتم تصويره خلال سبعة أيام .

د/ منى الصبان :

أحب أن أوضح أنه المشهد الذى يقوم فيه البطل بقتل البطلة في البانيو.

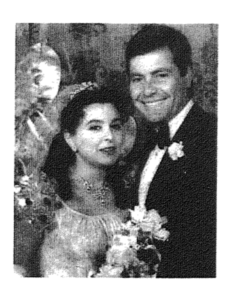
أ/ محمد خـــان :

قصدت من عرض هذا المشهد توضيح أن المخرج الجيد يقوم بتصوير مشاهد أفلامه واضعاً المونتاج نصب عينيه كمرحلة أولى تسبق مرحلة المونتاج والتي يمكن أن يقوم أثناءها بالتعديل أو التغيير ، والدليل على ذلك قضاء المخرج هيتشكوك سبعة أيام في تصوير هذا المشهد ، فالفكرة كانت مختمرة في ذهنه، ولاحظنا أن السكين الذي استخدمه البطل لم يلامس جسد البطلة – والتي لعبت دورها الممثلة جانيت لي – والتى لم يظهر منها سوى وجهها وكتفها ويديها ، واستغل المخرج المونتاج لكي يوحي للمتفرج بأن السكين يخترق جسد البطلة وساقيها ، واستعان أيضاً بممثلة أخرى كبديلة للبطل والذي لعب دوره الممثل أنتوني بيركنز ، والذي تقمص شخصية أم في هذا المشهد ، ولكي يبرز انسيابية حركة جسد المرأة استعمِل هنا السرعة البطيئة في تصوير اللقطات والتي تبدو بسرعتها الطبيعية بعد المونتاج لكي يتمكن من إخفاء ملامح الجسد الأنثوي للممثلة البديلة .

وبالنسبة لنا كفنانين مصريين ، أود أن أوجه النظر إلى أننا نعمل بهذا الأسلوب لا لأسباب فنية فقط بل لأسباب اقتصادية أيضاً . عكس أسلوب العمل الهوليودي الذي يتيح للمخرج تصوير المشهد من زوايا مختلفة وبأحجام مختلفة وذلك لكي يتيح حرية أكبر للمونتير في الاختيار بين أفضل الزوايا وأنسب الأحجام والتي تحقق إيقاعاً أفضل للمونتاج . إلا أن معظمنا كمخرجين مصريين – ويشبهنا في ذلك المخرجون الأوربيون بشكل عام – يفضل

أسلوبنا في العمل عن الأسلوب الهوليودي الذى يتيح للمخرج أن يتحكم بشكل أكبر في رؤيته الإخراجية ، ولذلك يجب أن يكون المخرج الذي يعمل بهذا الأسلوب متمكناً من أدواته وأن يكون ملماً بدقائق فن المونتاج . فإن لم يكن كذلك فقد يتعرض لمشكلة عدم وجود لقطة معينة يحتاج إليها المشهد فعلاً ، ويطالب بها المونتير ولا يستطيع المخرج حينها أن يوفرها عكس ما يتطلبه الأسلوب الهوليودي ، فالمونتير يجد أمامه عدداً من اللقطات يختار أفضلها ، ولو توفر عندنا إمكانية تنفيذ مونتاج أولى للفيلم أثناء التصوير ، أعتقد أنه يمكن تلافي مثل هذا العيب ، فإذا احتاج المونتير إلى لقطة ما يستطيع المخرج تنفيذها في الموقع .

ثاني مشهد سنقوم بمشاهدته من فيلم (موعد على العشاء) من إخراجي .



حسين فهمى وسعاد حسنى فى فيلم موعد على العشاء عام ١٩٨١

هذا المشهد يوضح أن المكان قد يوحي للمخرج – الذي يضع المونتاج في اعتباره – بتغيير مشهد معد مسبقاً بالكامل ، فالمشهد كان معداً بمصاحبة ثلاث صفحات من الحوار بين الزوج الذي يلعب دوره الفنان حسين فهمي والزوجة التي تلعب دورها الفنانة سعاد حسني ويجلسان إلى طاولة في مطعم فاخر جداً وإلى جوارهما أحد عملاء الزوج وزوجته الأجنبية وبعض أصدقاء الزوجين ، ويصف المشهد التباعد الذي نشأ بين الزوجين فالزوج زير نساء ويظهر ذلك في المشهد من خلال تحرشه بزوجة العميل ، وتشعر الزوجة بدوار من جراء نظرات الأصدقاء الموحية وتعليقاتهم الخفية فيتعاظم شعورها بالضيق وتترك المكان وقد تم اختيار مطعم أسباني لتصوير هذا المشهد ، فعندما ذهبت لمعاينة المكان وجدت لاعب جيتار يعزف موسيقى أسبانية ، فشعرت لحظتها أن كل صفحات الحوار لا داعي لها فقمت بتغيير المشهد بالكامل لأني استطعت توصيل نفس الإحساس ونفس المضمون من خلال المونتاج ، ويتم بناء المشاهد التالية لذلك المشهد ، كمشهد عودة الزوج إلى البيت ومشاجرته مع الزوجة وضربه لها ، ثم مشهد مقابلتها للشاب الذي قد تقع الزوجة في حبه ، كل هذه المشاهد تمهد للفكرة الأساسية للفيلم .

أما المشهد الثالث الذي أود عرضه من فيلم (طائر على الطريق) من إخراجي أيضاً فقد استغرق تنفيذه حوالي ٢٠ دقيقة قبل غروب الشمس .

وأود أن أوضح من خلال هذا المشهد أنه أحيانا ما يقوم المخرج بتنفيذ مجموعة من اللقطات من وحي اللحظة من دون ديكوباج مسبق أو من دون أن تكون مدبرة داخل ذهنه بل أنه يأخذ منها بقدر ما يستطيع ثم يقوم بتركيبها بعد ذلك على طاولة المونتاج ، ففي هذا المشهد خطرت لي فكرة قبل تصوير

المشهد بساعة تقريباً والذي فيه يرى البطل – الذي لعب دوره الفنان أحمد زكي – طائرة ورقية ويجري وراءها محاولاً الإمساك بها ، وأود هنا أن أحيي مدير التصوير أ. سعيد شيمي على موهبته بالتصوير بالكاميرا وهو يحملها على كتفه Hand held فبعد أن قمنا بترك الطائرة تطير ، قام أ. سعيد شيمي بمتابعة الفنان أحمد زكي من خلال الكاميرا وفي الوقت نفسه تتابع عينه الأخرى الطائرة تمهيداً لكي يقوم بمتابعتها من خلال الكاميرا ، فلا يوجد الكثيرون ممن يستطيعون تنفيذ تلك التقنية .



آثار الحكيم وأحمد زكى فى فيلم طائر على الطريق عام ١٩٨١

**د/ منى الصبان :**

هل كان الفنان أحمد زكي ممسكاً بالطائرة الورقية ؟؟

**أ/ محمد خـــان :**

بل كان يجري وراءها محاولاً الإمساك بها وكنا نجري معه لملاحقته من خلال الكاميرا ، فقد تركنا الطائرة تطير مرة واحدة ، وقمنا بتصوير المشهد من أول مرة .

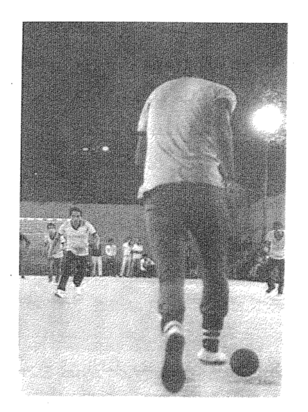
أماالمشهد الرابع فهو من فيلم (الرغبة) من إخراجي ، وهو المشهد الذى يذهب فيه نور الشريف الى الشاطئ وعندها تتداعى عنده ذكريات وجوده فى الحرب وإصابته برصاصة فى ظهره .



**مديحة كامل ونور الشريف وحسين الشربينى فى فيلم الرغبة عام ١٩٨٠**

ومن خلال هذا المشهد أريد أن أوضح كيفية استعمال تقنيات المونتاج في إبراز فكرة تداعي الذكريات .. ويراعى هنا الحرص الشديد على اختيار أحجام اللقطات ، وحركة الكاميرا ، وإيقاع الحركات البانورامية Pans المستخدمة في المشهد الذي تم تصويره للبطل وهو يتذكر المشاهد التي تصور ما في ذهنه في تلك اللحظة ، بحيث أنه عند إحداث القطع يتم المحافظة على نوع من الانسيابية في الإيقاع حتى لا يحدث صدمة لعين المتفرج .

والمشهد الخامس من فيلم (الحريف) من إخراجي أيضاً ، وهو المشهد الذى يقوم فيه عادل إمام بصفع فردوس عبد الحميد بشكل مباغت .



**عادل إمام في فيلم الحريف عام ١٩٨٤**

وهو يوضح أنه أحياناً إلى جانب الحفاظ على إيقاع المشهد ، يلجأ المخرج إلى ما يسمى بالتمهيد المدبر للمونتاج . فلكيْ أتمكن من تنفيذ هذا المشهد ، والوصول إلى لحظة المفاجأة التي حققها المونتاج بعد ذلك ، كان لابد من التفاهم المسبق مع الفنان عادل إمام على الفعل Action . هذا الفعل الذي لم تكن تعلم به زميلته في الفيلم الفنانة فردوس عبد الحميد ، والذي حقق لنا هذه المفاجأة .

هذا من جانب ، وعلى الجانب الآخر سبقت هذه المفاجأة عدة لقطات والتي أشرت إليها في البداية بالتمهيد المدبر ، فنلاحظ وجود (لقطتين من فوق

الكتف) أولى وثانية ثم يتبعهما لقطة هادئة مريحة جداً للشخصيتين ثم نعود ونلاحظ وجود (لقطتين من فوق الكتف) ثالثة ورابعة ، ثم يتبعهما لقطة مريحة جديدة ، والهدف هنا هو محاولة خداع المتفرج لكي لا يتوقع ما سوف يحدث وذلك لتعظيم أثر المفاجأة في نفسه تماماً كما حدث مع الفنانة فردوس عبد الحميد ولكن تأثير عدم علمها بالفعل الذي تم تدبيره مع الفنان عادل إمام لإحداث نفس الأثر الكبير للمفاجأة في نفسها ، ورغم أني قمت بتصوير لحظة المفاجأة هذه مرة أخرى ، إلا أنني آثرت الاحتفاظ باللحظة الأولى أثناء المونتاج .

فنؤكد هنا على حقيقة أنه كلما وضع المخرج المونتاج في اعتباره أثناء التصوير كلما أفاد ذلك بعد ذلك أثناء مرحلة المونتاج لتوصيل إحساس معين، وأحياناً يحتاج المخرج إلى الإلمام بتقنيات فن المونتاج لكي يعبر عن حالة ما أو يحاول لمس وتر ما وذلك من خلال تسلسل اللقطات وإيقاعها .. ومعي مشهدان من فيلمين أود أن نشاهدهما سوياً ..

المشهد الأول الذي سأعرضه من فيلم (زوجة رجل مهم) ، وهو المشهد الذى يمهد لمشهد القتل النهائي ، وفيه يتناول أحمد زكي ومرفت أمين الغداء فى المطعم ونلاحظ الدماء التي داخل قطع اللحمة التي يأكلونها .

وهنا أفاد تسلسل اللقطات وإيقاعها في توصيل الشعور بالموت المتوقع إلى المتفرج ، وتجدر الإشارة هنا إلى أهمية الموسيقى التصويرية التي تدعم هذا الشعور المراد توصيله .

أما المشهد الثاني من فيلم (أحلام هند وكاميليا) فهو المشهد الذي يتم فيه المزج بين كاميليا (نجلاء فتحي) وهى تمسح الأرض ، وهند (عايدة رياض)

وهى تكنس أرضية السينما الصيفي وابنتها وهى تتفرج على الشاشة ، وعيد (أحمد زكي) وهو داخل السجن .



**مرفت أمين وأحمد زكي في فيلم زوجة رجل مهم عام ١٩٨٨**



**أحمد زكى وعايدة رياض في فيلم أحلام هند وكاميليا عام ١٩٨٨**

في هذا المشهد مرة أخرى يؤكد تسلسل اللقطات وإيقاعها مصائر الشخصيات الرئيسية كاميليا ، وهند، وأيضاً عيد ، بالإضافة إلى استعمال المزج Dissolve الذي استخدم في الفيلم استخداماً جميلاً يوازي في جماله استعمال الشعر ولكن بشكل سينمائي ، ونؤكد هنا على أن استعمال المزج لا يقتصر كما يتصور الكثيرون على مجرد الانتقال الزمني أو التداعي فقط .

أخيراً أود أن أعرض لكم مشهداً من فيلم (خرج ولم يعد) وكان تلك أول تجربة إخراج كوميدية لي .



**يحيي الفخراني وفريد شوقي في فيلم خرج ولم يعد عام ١٩٨٥**

وهو المشهد الذي يجمع الفنان يحيي الفخراني بالفنان فريد شوقي وعائلته وهم يتناولون الغذاء ، هذا المشهد تم التخطيط لتنفيذه مونتاجياً أولاً على الورق ، وثانياً أثناء التصوير ، وأخيراً على طاولة المونتاج ، وتم التمهيد تدريجياً للقطة التي يفتح فيها الفنان يحيي الفخراني فمه ثم نسمع في التوقيت نفسه صوت سارينة سيارة الإسعاف ، في تداخل أشعر المتفرج بمدى

الألم الذي يشعر به والذي دفعه إلى فتح فمه في البداية ، فهذا المؤثر كان نتيجة العمل على طاولة المونتاج والحمد لله فقد تحقق الهدف وأدى إلى إثارة الضحك لدى المتفرجين .

وأود أن أوضح هنا أن تنفيذ العمل الفني ليس مسؤولية المخرج وحده بل إن الوصول إلى تحقيق الأهداف المرجوة هو نتيجة قيام كل فرد من أفراد فريق العمل بدوره المرسوم . وفيما يتعلق بالمونتاج ، فموهبة المونتير ومهارته الحرفية تبرز فى إحساسه بالقطع في بدء اللقطة وفي نهايتها والذي يحقق الإيقاع المطلوب لتسلسل اللقطات ، وبشكل عام فأنا أعتقد أن علاقة المخرج بالمونتير مثلها مثل علاقته بالممثل ومثل علاقته بالمصور ومثل علاقته بكل فريق العمل الأساسي ، فأنا أحرص على أن يقرأ كل منهم سيناريو العمل ، وأحرص على الحوار معهم حول العمل في كل خطواته أثناء الإعداد ، وخلال التصوير وأثناء مرحلة المونتاج ، في محاولة مني لجعلهم يشاركوني رؤيتي للعمل والتي تنطبع داخل كل منهم أثناء قيامه بعمله في محاولة منهم لتحقيق رؤيتي هذه .

فمثلاً في فيلم (خرج ولم يعد) حرصت على توصيل إحساسي بالعمل كفيلم من أفلام الكوميديا الخفيفة Light Comedy إلى كل المشاركين في العمل بدءاً من المصور والمونتير وباقي أبطال الفيلم ، وكان لدي تعبير دأبت على ترديده أمامهم أن هذا الفيلم (قطعة شيكولاته) ، وكنت قد أصدرت تعليمات بتجمع العاملين من الفنانين والفنيين في صباح كل يوم لتناول الإفطار وشرب الشاى ،على الطاولة نفسها التي تتناول عليها شخصيات الفيلم طعامها ، وكان يوجد عدد من العاملين بالفيلم يقيمون في البيت نفسه أثناء فترة التصوير ،

وما كان يتم أثناء طعام الإفطار كان يتم في وقت الغذاء ، فكنا نقوم بإبعاد معدات التصوير ونجلس لتناول الطعام ، فكانت هناك حالة من التعايش الكامل لجو الفيلم من جانب جميع العاملين به .

**د/ منى الصبان :**

ألم يؤثر هذا الجو على ميزانية الفيلم ؟؟ كناحية إقتصادية .. بعد كل هذا الانفاق على الطعام ؟؟

**أ/ محمد خـــان :**

بالعكس ، فهذا الجو ساعد على انجاز العمل في وقت يعتبر قياسياً ودون حدوث أي مشكلات إنتاجية ، لدرجة أننا أعددنا خروفاً لتصوير آخر المشاهد ، وكان في يوم جمعة واستضفنا عدداً من الضيوف ودعوناهم إلى تناول الخروف وأجلنا التصوير إلى اليوم التالي حيث أعددنا خروفاً آخر للتصوير .

**د/ منى الصبان :**

أود أن أسأل عن علاقتك كمخرج بالإيقاع وبالموسيقى التصويرية أثناء كتابة الديكوباج ؟

**أ/ محمد خـــان :**

أنا لا أضع الموسيقى التصويرية في ذهني في مرحلة الإعداد ، أما فيما يتعلق بالإيقاع ، فدائماً هناك عدة تساؤلات في ذهن المخرج ، كيف يبدأ المشهد ؟ ولماذا ؟ وكيف ينهي المشهد ؟ ، وأود أن أشير إلى أنني أعتبر المشاهد التي يتم تصويرها داخل المكاتب من أصعب المشاهد لدرجة أنني لو أضطررت لاستخدامها ، أمر عليها مرور الكرام ، وبحيث يصاحبها أقل قدر

من الحوار . واستكمالاً لحديثى عن الإيقاع ، فإن إحساسي بالإيقاع غالباً ما يكون نظرياً أعني أن إيقاع الفيلم ينتج من إيقاع اللقطات المسلسلة كل على حدة ، إلا أن صراعي أساساً ينتج عادة من اختيار اللقطات واختيار الزاوية ، وإن كان لا يوجد منهج معين لعمل ذلك ، فأحياناً يقضي المخرج ساعات دون أن يستطيع كتابة مشهد ما قد تكون ملامحه غير مفصلة في ذهنه ، ويقرر بعدها أن يدع المكان يقوم بدوره فى التأثير عليه وعندها يجد نفسه يقوم بتحديد وضع الكاميرات ويختار الزوايا ويجد التسلسل المطلوب للقطات القريبة ، فمفهومي أنا الشخصي يراعي ادخار اللقطة القريبة لأستخدمها فى مكانها المناسب من الفيلم والتي أعبر من خلالها عن أحساس ما وليس لمجرد تقريب شيء ما أو شخصية ما دون هدف ودون داع . وقد يستطيع المخرج في أوقات أخرى أن يقوم بكتابة ديكوباج مشهد ما وهو جالس فى مكتبه . وهناك أيضاً ملحوظة تتعلق بالإيقاع ، فقد يهتم المخرج أحياناً بأحد المشاهد إلى الحد الذي قد يطغى على مشهد قد يأتي بعده والذي قد يكون أولى بالاهتمام وبالتركيز عليه، فيتحول تفكير المخرج ساعتها إلى محاولة تبسيط هذا المشهد لكي يتساوى إيقاعه وباقي المشاهد التي تمهد للمشهد المراد تعلية إيقاعه لإحداث التأثير المطلوب في نفس المتفرج ، وقد ترجع زيادة اهتمام المخرج بتمثيل هذا المشهد إلى استحسان أداء الممثل مثلاً ، وقد يحدث العكس فقد يؤدي استحسان المخرج لأداء الممثل إلى أن يستغني عن لقطة مثلاً . وكثيراً ما يحدث أن يقوم المخرج بتقسيم مشهد ما على الورق ثم يقوم بتقليل هذا التقسيم عند التنفيذ ، إلا أن هذا لا ينفي ضرورة الإعداد الأولي على الورق لكي يستطيع المخرج أن يحاسب نفسه باستمرار أثناء التنفيذ من خلال المرجع ألا وهو الديكوباج .

وأذكر مثلاً أنني قمت بإعداد الديكوباج الخاص بفيلم ( الرغبة ) كادراً كادراً ، وعندما تشاهدون الفيلم ، تتمتعون برواية جميلة وأحجام رائعة لكنه من وجهة نظري الآن كان محسوباً زيادة عن اللازم ، لدرجة تشعر معها أنه ينقصه الهواء الذي يمنحه التلقائية أو ينقصه ايقاع الحياة الفعلية ، ولا يكتسب المخرج أحساسه لهذا الإيقاع إلا بالتجربة .

**د/ منى الصبان :**

شريط الصوت من الأشياء اللافته للنظر فى أفلامك إلى جانب الصورة فمتى تفكر فى شريط الصوت الذي يمنح الفيلم نبض الحياة الحقيقية ؟

**أ/ محمد خـــان :**

أنا أفكر فى شريط الصوت من مرحلة اثناء التصوير فلو أفترضنا أن نسخة العمل فيها لقطات لسيارات تمر ، فأنا أولي الاهتمام بتوفير صوت سماعات كل سيارة منهم ، فقد تسمع موسيقى صادر عن سيارة يرفع سائقها صوتها وقد تسمع صوتاً أخر تستطيع بالكاد تميزه صادر عن سيارة أخرى وهكذا ، وقد قمت بتجربة ذلك فى فيلم (خرج ولم يعد) الا أنني لم أكن راضياً تماماً عن النتيجة النهائية . وشريط الصوت عندنا مكلف جداً ، ففي حين تصر إدارة الإنتاج دائماً على شريطين للصوت أو ثلاثة شرائط على أكثر تقدير أصر أنا على توفير ستة شرائط 6 Bands لأن هذا يخلق بعداً ثالثاً للصوت ، ولا يستطيع أن يعتمد المخرج دائماً على مهندس المكساج أن يقوم بإحداث التأثير الذى تطلبه دون أن توفر له شريط صوت زيادة لوضع مؤثر ما يضمن إحداث هذا التأثير بالشكل المطلوب ، فلا بد أن يسخر الإنتاج الامكانيات المطلوبة لخلق سينما جيدة ، فهناك حد أدنى يجب أن يقرر

لميزانية الفيلم ، فالتنازل عن هذه الامكانيات لخلق سينما قد تكون قليلة التكاليف إلا أن عدم جودتها يضر جميع العاملين بالمجال السينمائي.

**طالبة :**

فى فيلم (مشوار عمر) هل خطرت لك فكرة أن يصاحب المشاهد صوت إذاعة ، أثناء التنفيذ أو قبل ذلك في مرحلة الإعداد ؟



مديحة كامل وفاروق الفيشاوي في فيلم مشوار عمر عام ١٩٨٦

**أ/محمد خان :**

الفكرة كمبدأ خطرت لي قبل التنفيذ ، وبالفعل سافرت إلى باريس وقابلت المسؤولين في إذاعة مونت كارلو ، وحصلت على مجموعة من التسجيلات الصوتية ، إنما اقتصر الأمر أثناء التنفيذ على الاختيار بين هذه التسجيلات لإستخدام أنسبها لأحداث وإيقاع الفيلم .

**د/ منى الصبان :**

نلاحظ أن صوت الإذاعة دائماً موجود في أفلامك فما السبب في ذلك؟؟

**أ/ محمد خان :**

أعتقد أن صوت الإذاعة جزء من تفاصيل حياتنا اليومية التي أريد أن أعكسها من خلال أفلامي .

**طالب :**

أكدت في البداية أن السينما هي صورة ، فما رأيك في الرأي القائل بالتوازن بين الصورة والصوت كمتلازمين في الفيلم ، واستخدام شريط الصوت لتحقيق هدف ما يخدم الصورة ؟؟

**أ/ محمد خان :**

يعتمد ذلك على رؤية المخرج وطبيعة الموضوع الذي يتناوله ، فلو توفرت لديّ اللقطة التي تعبر بشكل أفضل من الكلمة ، فالأولوية تصبح للصورة ، أما إذا كان هناك ضرورة للحوار لأهداف أخرى تخدم الموضوع فلا بأس من ذلك ، إنما أنا أميل أكثر إلى الصورة عن شريط الحوار .

**طالب :**

لاحظنا أنك قمت بالتوغل داخل شخصيات فيلم (أحلام هند وكاميليا) وتعمقت في دراستها لدرجة أننا شعرنا بقربها منا كمشاهدين ، عكس ما حدث في فيلم (مشوار عمر) ، فهل كان هناك مبرر لذلك ؟؟

**أ/ محمد خان :**

فيلم (مشوار عمرٍ) كان مشروعاً طموحاً للغاية ، فالفكرة الأساسية للفيلم تتناول قيام البطل بعبور مصر من أولها إلى آخرها إنما واجهتنا صعوبات في تنفيذ ذلك ، فالنتيجة الأخيرة للفيلم كانت ربع النتيجة التي كنت أتمناها .



**نجلاء فتحي وأحمد زكي وعايدة رياض**
**في فيلم أحلام هند وكاميليا عام١٩٨٨**

أما في فيلم (أحلام هند وكاميليا) فكان موضوعاً خاصاً بشكل كبير ، خاصة وأنني كاتب سيناريو هذا الفيلم ، وبالمناسبة تركيبة السيناريو هنا غير تقليدية ، من ناحية التصاعد الدرامي للفيلم فقد عمدت إلى تقديم حياة شريحة من عناصر الشعب المصري ، فشخصية كاميليا مثلاً اقتربت كثيراً من شخصية مربيتي الخاصة ، وهناك لحظات في هذا الفيلم رأيت نفسي فيها برغم أن الموضوع ليس جزءاً من حياتي الخاصة ، فأذكر أنه كان هناك لقطة لطفل صغير يجلس على سلم حديد ، شعرت أنه أنا ، لدرجة أني طلبت من المصورأ. محسن نصر أن يعتني بتصوير هذا المشهد ، فربما كان هذا هو سبب تعمق دراستي لشخصيات هذا الفيلم لقربها الشديد مني .

**طالب :**

أود أن أعرف كيف قمت بالإعداد لمشهد المباراة في فيلم (الحريف) وهل وجدت إختلافاً عند التنفيذ ؟

أ/ محمد خان :

طبعاً قمت بالإعداد لهذا المشهد على الورق وقمت بتقسيمه وفقاً لخطة محددة ، إلا أنه نظراً لتصويره على مدار ثلاثة أيام جمع متتالية ، فقد كانت هناك مشكلة اختلاف الجمهور كل يوم تصوير ، إلا أنني قمت بتصويره بواسطة كاميرتين لضمان تحقيق خطة اللعب المحددة ، وكنت أقوم بالتقاط ردود أفعال الجمهور بدون ترتيب مسبق معهم .

طالب :

نلاحظ أنك لا تستعين بديكور مصمم خصيصا في أفلامك ، فما هو السبب ؟؟

أ/ محمد خان :

هي نظرية قد تعتبر ساذجة قليلاً ، لكني أشعر بالضيق الشديد إذا قمت بالتصوير داخل ديكور وأنا أعلم تماماً أن عناصر المكان غير حقيقية ، فهي مسألة شخصية بالنسبة لي .

د/ منى الصبان :

وهذا الأسلوب يحقق وفراً من الناحية الاقتصادية ؟؟

أ/ محمد خان :

أبداً فقد أصبح الآن مكلفاً للغاية .

طالب :

هل تجد صعوبات تتعلق بشريط الصوت أثناء التنفيذ ، وهل تقوم بتأجيل التعامل مع هذه الصعوبات إلى مرحلة المونتاج ؟؟

أ/ محمد خان :

لا ، فأنا أحرص طوال الوقت أثناء التنفيذ على متابعة مهندس الصوت لكي يقوم بتسجيل أصوات المؤثرات التي أعلم أنني سأحتاجها أثناء المونتاج ، وذلك بسبب عدم وجود راكور صوت لدينا نعتمد عليه ، وحرصي على متابعة هذا الأمر بنفسي يقيني من حدوث مشكلة عدم توافر مؤثر ما أثناء المونتاج ، وهناك أحد أوجه القصور الأخرى لدينا وهي عدم وجود مونتير صوت فنحن نقوم بتنفيذ نسخة عمل واحدة ، في حين أنه يفترض أن يتوافر أكثر من نسخة عمل ويتم مونتاج كليهما وترك إحداهما لمونتير الصوت ليعمل بها ، إنما يحكمنا في ذلك الناحية الاقتصادية .

والآن في نهاية عرضي لهذه المشاهد ، أتمنى أن تكون اختياراتي – وإن كانت كلها تقريباً خاصة بأعمالي – أن تكون قد أفادتكم وأوضحت لكم ما أردت قوله والتأكيد على أن المخرج لا بد وأن يفكر أثناء إعداده للعمل كمونتير ، فأنا لا أتصور أن أقوم بالتصوير بشكل عشوائي ثم أتوقع أن أخلق رؤيتي للعمل أثناء المونتاج بعد ذلك . وهذه المسألة يكتسبها المخرج بمرور الوقت ومن خلال التجارب التي يمر بها ، حيث يتنامى لديه الحس الخاص بالإيقاع الذي يحافظ عليه لتحقيق رؤيته الإخراجية ، وعندها لا يكتفي بمجرد معرفة الأمور المادية المتعلقة بمشهد تم تصويره منذ أسبوعين مثلاً كنوع العدسة التي استخدمت والمسافة بين العدسة وعناصر المشهد ... الخ بل يتعدى ذلك إلى أن يحتفظ في وعيه بإحساسه بهذا المشهد وعلاقته بالمشاهد التي تسبقه أو التي تليه حتى يحافظ على الإيقاع المطلوب عند تصوير باقي المشاهد .

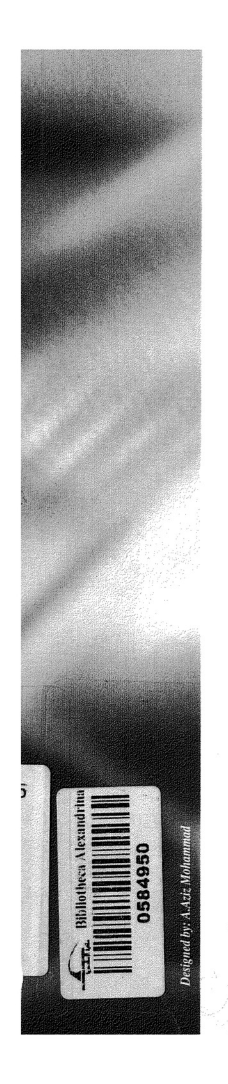
# الفهرس

**الصفحة**




الطبعة الأولى / ٢٠٠٦

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة









٢٠٠٦

سعر النسخة داخل القطر ١٦٥ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٣٣٠ ل.س